WILBUR L. CROSS LIBRARY

hbl, stx PR 3004.B4 1913

Surnaturel dans le theatre de Shak

3 9153 00427233 4

PR/3004/B4/1913

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/lesurnatureldans00berz

Le Surnaturel

dans le

Théâtre de Shakespeare

par

ALBERT DE BERZEVICZY

ANCIEN MINISTRE DES CULTES ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE,
DÉPUTÉ,
PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE HONGROISE

Traduit du Hongrois

PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
4, RUE LE GOFF, 4

Le Surnaturel

dans le

Théâtre de Shakespeare

Le Surnaturel

dans le

Théâtre de Shakespeare

par

ALBERT DE BERZEVICZY

ANCIEN MINISTRE DES CULTES ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE,
DÉPUTÉ,
PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE HONGROISE

Traduit du Hongrois

PARIS
FONTEMOING ET Cie, ÉDITEURS
4, RUE LE GOFF, 4

PR
3004
B4
1913

6555-5

LE SURNATUREL

dans

LE THÉATRE DE SHAKESPEARE

... We fools of nature
So horridly to shake our disposition
With thoughts beyond the reaches of our souls

Hamlet, acte I, scène 4.

I

Légitimité du surnaturel dans le drame; idée qu'on s'en faisait au temps de Shakespeare; usage qu'il a fait de cet élément; groupement des sujets.

Le rôle du surnaturel dans le drame est aussi ancien que le drame lui-même; il le suit dans tout son développement dès ses origines jusqu'à nos jours.

Bien que la *Poétique* d'Aristote considère le merveilleux comme contraire à la tragédie et lui

assigne un rôle dans un genre à part dont la scène est aux enfers, nous voyons cependant qu'Eschyle et Aristophane ne se faisaient aucun scrupule de mettre en scène des dieux, des demi-dieux et même des morts, et qu'Euripide aimait à amener le dénouement du drame au moyen d'apparitions de l'au-delà; la colère des dieux, la fatalité et la Némésis, les oracles et les imprécations étaient, pour ainsi dire, les éléments indispensables du drame grec. Les Romains suivirent dans ce domaine les traces des Grecs et faisaient sur leur scène un usage journalier du *deus ex machina*. Parmi les éléments surnaturels propres à ralentir ou à précipiter l'action, Sénèque donnait volontiers, entre autres, un rôle aux âmes des trépassés.

Dans le drame du moyen âge, l'effet artistique à produire passa à l'arrière-plan pour laisser le premier au point de vue religieux et moral; cependant les mystères, les miracles et les moralités ayant un caractère tout symbolique et allégorique où prédominait le merveilleux, c'est moins des hommes véritables en chair et os que l'on mettait en scène que des types représentatifs de la vertu et du vice, ou même bien souvent des personnages de l'autre monde. Le diable même avait

sa place marquée dans les pièces bouffonnes, et, comme il y était ordinairement tourmenté et hué, de là est venue l'expression de « pauvre diable ».

Ces pièces naïves et essentiellement populaires commencèrent à perdre de leur grossièreté à la Renaissance, surtout à la cour des princes, et devinrent les « farces » et autres divertissements masqués allégoriques destinés à fêter une personne ou un événement. En même temps, le réveil et l'imitation de l'art gréco-latin qui eut lieu d'abord en Italie, introduisait sur la scène des éléments du théâtre classique et le drame de collège commença à fleurir. Shakespeare et les dramaturges contemporains débutèrent sur la scène anglaise au moment de la lutte entre la tendance classique représentée surtout par des imitations du théâtre romain et la tendance romantique populaire qui se constituait sur des motifs nationaux et se dégageait peu à peu du drame médiéval rudimentaire, lutte sur les circonstances de laquelle nous aurons à revenir [1]. Cependant il nous faut déjà constater ici que le drame populaire roman-

1. A. Mézières, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*. Paris, 1886, p. 44 et 47. — John Addington Symonds : *Shakespeare's Predecessors in the english Drama*. London, 1884, p. 37-39.

tique ne pouvait pas plus se passer du surnaturel que le drame classique, et que cet élément devenu d'un usage plus restreint, a conservé son rôle et sa place sur la scène moderne, malgré les transformations que le drame a subies dans le courant du XIXe siècle. Nous verrons plus loin la part que Shakespeare y a eue par l'habileté avec laquelle il s'est servi de cet élément ; bornons-nous ici à citer quelques données à l'appui de ce fait.

Le rôle du merveilleux et surtout de la féerie s'est le mieux conservé dans le drame populaire et les pièces bouffonnes mises en musique. Mais on le retrouve encore dans les genres les plus sérieux où la musique n'entre point, et nul n'ignore que cet élément a été mis en œuvre par Gœthe dans son *Faust*, Schiller dans sa *Vierge d'Orléans*, Byron dans son *Caïn*, Immermann dans plusieurs de ses pièces ; le poète hongrois, Vörösmarty y a eu recours non seulement dans ses allégories de circonstance, mais il a tenté dans ses tragédies d'amener le dénouement par des apparitions de spectres [1]. Si nous ne nous trompons, Grillparzer est le dernier auteur qui, dans ses nombreuses

1. Le spectre de Tanár dans le *Vérnász* (Noce de sang).

tragédies ait fait parler et même agir un spectre autrement qu'en songe [1]; la magie et le merveilleux ont aussi un rôle dans ses drames antiques [2]. Le brillant succès que la *Tragédie de l'homme*, de E. Madách, a remporté dernièrement au Théâtre National de Budapest est une preuve de l'effet que le surnaturel produit encore sur la scène. De nos jours, cet élément n'y figure plus guère que sous la forme de rêves [3]; mais quelques pièces de l'ancien théâtre, plus libre que le nôtre sous ce rapport, — et principalement celles de Shakespeare — produisent encore sur notre public le même effet que jadis.

Les théoriciens de l'art dramatique ont beaucoup discuté depuis Lessing sur la légitimité du surnaturel dans le drame. A l'occasion de la représentation d'une tragédie de Voltaire [4] dans laquelle ce dernier introduisait une « innovation hardie »

1. *Ahnfrau*. Maeterlinck dans l'*Intruse* rend invisible la Mort qui s'est introduite parmi les hommes ; par contre Wilbrandt lui fait prendre, dans *Meister von Palmyra*, la figure de Pausanias.

2. *Goldenes Vlies*, trilogie.

3. Par exemple, le *Marchand d'habits*, par Erckmann-Chatrian, *Hannele* et *Fuhrmann Henschel*, par Gerhardt Hauptmann.

4. *Sémiramis*, jouée le 5 juin 1767. Voir la *Hamburgische Dramaturgie*. (Sæmmtl. Schiftren, Berlin, 1839, VII, p. 49.)

dans le drame français en faisant apparaître le spectre de Ninus à Sémiramis et aux grands d'Assyrie assemblés, et s'efforçait de légitimer cette apparition par la croyance de l'antiquité et du moyen âge aux fantômes, Lessing s'éleva avec énergie contre la conception de Voltaire. « L'auteur dramatique — dit-il — n'est pas un historien ; sa mission n'est pas de nous apprendre ce que croyaient les anciens, mais de nous verser l'illusion et, par ce moyen, de nous émouvoir; si le poète ne parvient pas à faire naître l'illusion en nous qui ne croyons plus aux fantômes, tout son art est vain... Mais, — poursuit-il — ne pourra-t-on plus faire paraître de spectres sur la scène ? Cette source d'émotions serait-elle tarie pour le spectateur ? Non ! la perte serait trop grande pour la poésie. Le fait que la plupart des hommes ne croient pas aux fantômes ne doit pas empêcher l'auteur dramatique d'en faire paraître sur la scène. Les hommes ont tous en germe une certaine disposition à y croire et, en particulier ceux pour lesquels le poète écrit. S'il a le talent de faire lever ce germe, il réussira, au théâtre, à nous faire croire ce qu'il lui plaira, quelle que soit d'ailleurs notre opinion sur ce sujet. »

Lessing montre ensuite avec quel art Shakespeare sait nous faire croire à la réalité de ses apparitions de spectres et recherche les causes de son succès; puis il montre les fautes que Voltaire a commises dans l'emploi du surnaturel qui l'empêchent de faire impression sur le spectateur; il arrive enfin à cette conclusion que le génie de l'artiste l'emporte sur toutes les conceptions philosophiques du monde.

Gœthe, aussi, revendique pour l'auteur le droit de parcourir toute la création, le ciel, la terre et les enfers sur les planches [1].

La théorie émise par Ludwig Tieck [2] a grandement influé sur le développement de la conception dramatique. Prenant aussi Shakespeare pour point de départ et pour modèle, il détermine les conditions auxquelles l'emploi du surnaturel est subordonné dans le drame et en fixe les règles dans la tragédie et la comédie, tout en reconnaissant que le succès dépendra toujours du génie de l'auteur.

1. *Faust*, Vorspiel auf dem Theater; discours de clôture du directeur.

2. *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, 1793. L. Tieck: *Kritische Schriften*, Leipzig, 1848, t. I, p. 37 et suiv.

A son avis, le merveilleux ne régnera en maître absolu dans une pièce que si le spectateur est en quelque sorte bercé dans un rêve par la variété et la continuité du merveilleux, et si ce rêve n'est point troublé par des émotions trop vives. De ces pièces sont bannies les passions violentes ; elles ne doivent exciter ni la pitié, ni la crainte, ni les émotions violentes ; par contre, l'élément comique et la musique contribuent puissamment à obtenir l'effet désiré, comme dans le *Songe d'une nuit d'été* et la *Tempête* de Shakespeare.

Les grandes passions, qui sont l'essence de la tragédie, imposent des conditions tout autres à la mise en scène des esprits. Dans ces pièces-là, ce sont les faits et les passions de ce monde qui nous intéressent, et le merveilleux n'y est de mise qu'en tant qu'il peut servir à accroître encore le sentiment de la terreur. Le monde immatériel reste donc ici dans un certain éloignement afin que ses personnages gardent quelque chose d'étrange, de mystérieux et, par cela même, nous paraissent d'autant plus redoutables. L'art du poète consiste à nous faire accepter l'impression de terreur produite par le surnaturel, de sorte que l'âme du spectateur se trouve à l'unisson de celle des per-

sonnages du drame et, en même temps, à laisser entrevoir, s'il le peut, une explication naturelle du phénomène, afin que le mystère qui l'entoure nous laisse plongés dans le doute et la perplexité.

Paul Gyulai, le célèbre critique hongrois, a pris énergiquement la défense du surnaturel comme élément dramatique et s'est élevé avec force contre les soi-disant critiques qui, donnant en exemple ce qu'il y a d'irréel dans le monde féerique de la comédie de Shakespeare, « prétendent enlever à la poésie la moitié de son empire et condamnent sans appel les plus beaux chefs-d'œuvre de l'antiquité et des temps modernes ». « Brûlez — dit-il à ces critiques-là — Homère, Virgile, le Dante, Milton, Gœthe ; déchirez toutes les œuvres de Shakespeare où l'on voit figurer des esprits ou des fées ; détruisez les trésors les plus précieux de la poésie populaire... Ce qu'il vous faut, ce n'est pas le vrai poétique, le vrai moral, mais le vrai matériel qu'on peut toucher de la main ; vous trouvez absurde tout ce que votre bon sens niais ne comprend pas » [1]... Gyulai fait cependant une

1. *Dramaturgiai dolgozatok* (Études sur le drame): Le merveilleux et le bouffon dans Shakespeare, paru dans le *Magyar Shakespeare-tár*, première année, 1re livraison, p. 17.

distinction entre les différents genres de merveilleux et de surnaturel au point de vue de la littérature dramatique : à son avis, le merveilleux des contes populaires a sa place marquée dans les pièces bouffonnes que Gyulai est loin de regarder comme un genre inférieur ; en revanche, la tragédie n'admet que le « merveilleux subjectif, les visions telles que celles des ballades populaires », et il donne à l'appui des exemples tirés de Shakespeare.

Selon Gyulai, l'effet que doit produire sur l'imagination l'emploi du surnaturel est subordonné à trois conditions : d'abord qu'il soit symboliquement au service d'une idée morale ; puis qu'il soit à l'image du cœur humain et de ses passions, « car les fées, les bons et les mauvais génies ne sont que l'expression la plus élevée de nos vertus et de nos vices ; enfin qu'il soit fondé sur des croyances naïves ou, du moins, qu'il ait le charme des vieilles légendes et des souvenirs d'enfance pour ceux qui n'ont pas fermé volontairement leur cœur aux impressions de cette nature ».

Ceci concorde donc presque entièrement avec l'opinion de Gustave Freytag [1] qui n'admet le mer-

1. *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1876, p. 44-53.

veilleux sur la scène moderne qu'en tant qu'il y figure sous les formes reçues dans les croyances populaires et lui assigne un rôle à part dans les pièces bouffonnes.

Le critique hongrois distingué, Zsolt de Beöthy limite très rigoureusement l'emploi du merveilleux, car il n'admet les apparitions de spectres dans la tragédie que comme les hallucinations d'un esprit troublé par la passion surexcitée [1].

Les concitoyens de Shakespeare semblent avoir partagé sur ce sujet les idées de leur grand poète que de pareilles théories dramatiques ne gênaient point. Walter Scott s'efforce de démontrer [2] que la croyance à la possibilité des apparitions surnaturelles est unie à la croyance en l'immortalité de l'âme et qu'elle peut parfois rendre esclaves d'hallucinations communes non seulement des individus mais des foules. Bucknill, analysant les visions qu'on trouve dans les pièces de Shakespeare, établit que le drame a le droit de tenter la description de l'état d'âme d'un homme placé en

1. *A tragikum* (Le tragique), Budapest, 1885 ; p. 299 et suiv.
2. *Letters on Demonology and Witchcraft*, London (4e édit.), 1898 ; p. 11-45.

face d'un phénomène surnaturel [1]. Il est indubitable qu'en reconnaissant ce droit au drame, on lui ouvre un vaste champ de possibilités qui, autrement, resterait inexploité. Bucknill compare fort justement ces possibilités à la sensation qu'éveille en nous le tremblement de terre, lorsque nous sentons que le sol, qui nous avait toujours paru solide, oscille sous nos pieds : c'est la sensation que nous éprouverions en voyant pour un instant se déchirer le voile qui nous cache l'inconnaissable.

Gustave Freytag fait, du reste, justement observer que les règles de la technique du drame ne sauraient être immuables et éternelles [2]. Quoique l'effet produit sur la génération actuelle par les pièces de Shakespeare montre, même pour ce qui concerne le rôle du surnaturel dans le drame, que le génie créateur du poète triomphe des changements de conception littéraire, néanmoins pour comprendre pleinement sa poésie, surtout par rapport à la légitimité de l'emploi du surnaturel,

1. John Charles Bucknill M. D. : *The Psychology of Shakespeare*, London, 1859 ; p. 4-6.

2. Ouv. cité, p. 1.

il faut la replacer dans le temps et le milieu social où le poète a vécu. Cela est d'autant plus nécessaire que Shakespeare était, comme dramaturge, en tout l'homme de son temps, qu'il se conformait entièrement au goût régnant et que c'est en travaillant exclusivement pour son public habituel qu'il a, guidé par l'instinct de l'homme de génie, écrit des chefs-d'œuvre immortels [1].

L'influence de son époque sur le drame de Shakespeare vaut, au point de vue de notre sujet, d'autant plus la peine de fixer l'attention que cette époque a été, comme toute la Renaissance, le véritable âge d'or de la démonographie ; la terre semblait alors fourmiller de divinités, de bons et de mauvais génies. L'humanité avait à la fois tous les dieux, les démons et les esprits de l'antiquité classique, des peuples du Nord et du moyen âge chrétien. A vrai dire, on ne croyait pas à la plupart de ces divinités : la mythologie gréco-romaine n'était, pour les écrivains et la société lettrée de la Renaissance, qu'un moyen commode et à la portée de toutes les personnes

1. Ceci est mis en lumière d'une manière intéressante par Georges Brandes (*William Shakespeare*, Paris, Leipzig, Munich, 1896 ; p. 159).

cultivées de personnifier les abstractions. C'est ce que nous voyons dans les pièces de Shakespeare ; on y constate aussi le prodigieux chaos que produisaient, en s'y mêlant, les figures de la mythologie, les idées chrétiennes, les croyances anciennes et la symbolique populaire [1].

Dans le *Songe d'une nuit d'été*, c'est une flèche d'Amor qui a fait une blessure à la fleur dont le suc sert aux fées de la légende anglaise à allumer en elles et dans les hommes la passion de l'amour. Dans la même pièce, Oberon voit des Syrènes, des Dauphins et des Nymphes. Le sujet du *Conte d'hiver*, dont l'action se passe dans les temps modernes, est un oracle de Delphes. Dans *Henry VI*, le roi Charles de France appelle Jeanne d'Arc fille d'Astrée, et compare sa promesse au jardin d'Adonis. Les sorcières de *Macbeth* obéissent aux ordres d'Hécate ; sur le poison régicide qui figure dans l'intermède d'*Hamlet*, pèse aussi la « triple malédiction d'Hécate ». Dans *Comme il vous plaira*, c'est Hymen qui marie Orlando (Roland) à Rosalinde ; dans *Cymbeline*, les Bretons du temps

1. Par exemple la figure de la « Renommée » toute couverte de langues peintes, dans le prologue de la seconde partie de *Henry VI*.

d'Auguste rendent un culte à Zeus, et Jupiter apparaît en rêve à Posthumus ; dans la *Tempête* les génies au service de Prospero et d'Ariel prennent sur la scène des figures de mythologie.

Mais cette confusion des idées sur la démonographie n'a pas pour cause unique la culture littéraire de cette époque : elle était aussi la résultante d'une suite d'évolutions historiques sans la connaissance desquelles on ne pourrait comprendre le monde d'idées dans lequel vivaient les contemporains de Shakespeare.

On sait que le christianisme ne fit pas disparaître d'un coup les figures de la mythologie gréco-romaine non plus que celles des mythologies des peuples du Nord et de l'Orient, mais qu'il les laissa coexister longtemps sous forme de génies redoutés, devenus ennemis des hommes parce qu'ils s'étaient détournés de leur culte et ne leur offraient plus de sacrifices. De là vient le sens nouveau qu'on donna alors au « démon ». Les apôtres de la nouvelle religion laissèrent volontiers le Barbare, lequel voyait en tout l'action de puissances supérieures, dans la croyance que ce qui lui arrive de mal, de fâcheux, venait de ces méchantes divinités, tandis que du nouveau dieu

il ne peut lui venir que du bien. Le mauvais génie révolté contre Dieu, l'éternel ennemi dont la religion chrétienne reconnaissait l'existence tout en luttant contre lui, prit tout à coup mille formes fantastiques; les âmes timides cherchaient parfois à apaiser ces puissances redoutables par des sacrifices clandestins, en « brûlant un cierge devant le diable », comme on dit maintenant. C'est ainsi que les vieilles croyances s'infiltrèrent dans la religion chrétienne ; les traces de leur action subsistèrent longtemps et se retrouvent même aujourd'hui çà et là. Nous citerons comme exemples certains rites, superstitions et préjugés dont on peut démontrer les origines païennes ; nous citerons la croyance en la possession diabolique et aux exorcismes si répandue dans l'antiquité, au moyen âge et même au commencement des temps modernes ; les maléfices et sortilèges en vue de tromper les hommes et de leur faire du mal ; tous les genres de magie, le culte médiéval d'Hécate ; enfin les rôles que les bons et les mauvais génies des bois, des monts, des eaux et des champs jouaient dans les contes et les croyances populaires du moyen âge, où les poétiques figures de la mythologie grecque s'associent d'une

manière si bizarre avec celles qu'enfanta l'imagination naïve des peuples du Nord[1].

Les lumières que répandit la Renaissance élargirent considérablement l'horizon intellectuel de l'homme, mais elles furent impuissantes à détruire complètement toutes les superstitions du moyen âge, à déraciner la croyance au merveilleux ; on sait que les esprits les plus éminents de cette époque avaient une foi aveugle dans les superstitions les plus absurdes ; les astrologues, les nécromanciens et les sorciers survécurent longtemps à Shakespeare[2]. La connaissance de la mythologie et de la littérature classique enrichit la démonographie de nouvelles figures, mais n'en bannit pas une seule.

Nous avons dit que Shakespeare débuta dans la littérature anglaise à la fin du XVIe siècle au

1. Voir dans l'ouv. cité de Walter Scott plusieurs passages les lettres 2, 3 et 4, Symonds, ouv. cité, p. 506; H. Heine : *Geschichte der Religion u. Philosophie in Deutschland*, *Elementargeister u. Dämonen* et *Die Götter im Exil* du même auteur ; Eug. Münz : *L'histoire de l'art pendant la Renaissance*, Italie, t. I, p. 207 et suiv. ; Thom. Alfred Spalding : *Elisabethan Demonology*, London, 1880 ; p. 21 et suivantes.

2. Voir l'ouv. cité de Spalding, surtout la p. 11 et les suivantes.

moment de la lutte entre le drame à tendance classique et le drame à tendance populaire et romantique ; il ne cultiva d'une manière exclusive ni l'un ni l'autre de ces genres, mais, en fin de compte, c'est pourtant la victoire de ce dernier qu'il a assurée par les perfectionnements qu'il apporta à sa technique et à ses sujets trop simples, souvent puérils même, mais doués de vitalité, par son étonnante connaissance du cœur humain, par sa langue plus expressive et plus harmonieuse que celle de tous ses prédécesseurs et de ses contemporains, et c'est ainsi qu'il est devenu le créateur du drame moderne [1].

Pour ce qui concerne particulièrement notre objet, il est facile de démontrer que Shakespeare s'est inspiré des deux tendances et qu'il n'a fait usage dans ses drames que du surnaturel dont la littérature classique ou contemporaine lui avaient fourni des exemples. Les littérateurs anglais de l'époque connaissaient fort bien les tragédies de Sénèque ; lord Brook, Thomas Hughes, Thomay, Kid et les auteurs des drames universitaires met-

1. Symonds, ouv. cité, p. 37-39, 263 et suiv., 502 et suiv. Dr. Hans Ankenbrand : *Die Figur des Geistes im Drama der engl. Renaissance*, Leipzig, 1906, p. 9 et suiv.

taient souvent en scène des revenants. L'emploi des figures de la mythologie était fort usité dans les divertissements masqués de la cour, surtout dans les comédies de Lyly. Oberon avec son monde de fées, les artifices des magiciens et des nécromants se retrouvent dans les pièces de Ben Jonson et de Green ; Peele et nombre d'auteurs anonymes de mélodrames avaient depuis longtemps introduit les sorcières sur la scène ; enfin l'auteur de génie contemporain de Shakespeare, Marlowe, qui mourut si jeune, avait exploité la croyance à l'astrologie, les prédictions, les songes, le rôle des bons et des mauvais génies, en un mot tous les genres d'apparitions.

Shakespeare n'a donc point tiré du néant des matériaux nouveaux, mais il s'est montré un maître inimitable par l'art consommé avec lequel il a mis en œuvre ceux qu'il avait sous la main. Son exemple prouve aussi que les limites imposées à l'homme de génie par les traditions, l'usage, les règles héritées de ses devanciers sont souvent ses meilleurs guides, car elles l'empêchent de tomber dans l'excès [1]. Suivant la tradition natio-

1. Freytag, ouv. cité, p. 2.

nale et l'exemple de Lope de Vega, mais en opposition avec les poètes français du XVIIe siècle, il a osé mettre sous les yeux du spectateur les faits et gestes de personnages de l'autre monde, ce dont les auteurs français se bornaient à faire un récit [1] ; il a osé introduire ses spectateurs dans le monde des esprits, et il l'a fait avec un art si consommé que le public d'aujourd'hui, pourtant bien moins crédule que celui de son temps, ne peut se soustraire à l'effet visé par le poète, ce qu'expliquent dans une bien moindre mesure les perfectionnements apportés depuis lors à la technique de la scène que l'art avec lequel Shakespeare a construit ses drames et fait parler ses personnages. C'est le secret de cet art que nous allons essayer de découvrir par une analyse des différentes formes du surnaturel qui figurent dans ses drames.

Cet art réside surtout, ainsi que nous le verrons plus loin, dans le fait que Shakespeare a une prédilection marquée pour les sujets et les tragédies populaires ; que là où l'action n'est pas une pure fable, mais se passe dans le monde de la

1. Mézières, ouv. cité, 387 et suiv.

réalité, il évite avec soin tout ce qui pourrait choquer la raison ; qu'il s'efforce de n'offrir au spectateur que ce qui est conforme à la croyance populaire et que nous sommes naturellement portés à considérer comme admissible, et qu'il ne fait pas du surnaturel l'unique objet de sa fiction.

Le secret de son art est ensuite d'avoir établi un rapport intime entre le surnaturel et l'action psychologique du drame ; d'avoir intentionnellement laissé entrevoir la possibilité d'une explication naturelle du phénomène afin de prévenir les objections des incrédules ; d'avoir enfin, par toutes les ressources dont dispose la poésie, si bien préparé le spectateur à admettre l'incroyable qu'il ne pouvait résister au charme magique de son art [1].

Quelques critiques ont cherché à établir un rapport entre l'emploi que Shakespeare fait du surnaturel et certaines périodes de sa carrière

1. Gœthe : *Shakespeare u. kein Ende* I. II. G. G. Gervinus : *Shakespeare ;* Leipzig, 1850, t. IV, p. 216 et suiv. Otto Ludwigh : *Shakespeare-Studien*, Halle, 1901, p. 25 et suiv. Leop. Wirth : *Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterscenen in Shak. Tragödien* (Beiträge zur neueren Philologie, Wien u. Leipzig, 1902), p. 186 et suiv.

littéraire [1], mais on ne peut guère en fournir la preuve que pour ce qui concerne l'élément mystique. Le surnaturel se retrouve dans toutes les phases de sa carrière d'auteur ainsi que dans tous les genres qu'il a cultivés, dans les tragédies aussi bien que dans les pièces romantiques, bouffonnes et les drames historiques ; on en trouve le moins dans les comédies dont le sujet n'est pas emprunté à la fable.

Le surnaturel prédomine dans le *Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet*, *Macbeth* et *la Tempête ;* il joue un rôle important dans *Jules César*, le *Conte d'hiver*, *Périclès*, *Cymbeline*, *Richard III* et la première partie de *Henry VI ;* en outre, dans nombre de ses pièces, on trouve des passages fortement caractéristiques de l'idée que Shakespeare et son temps se faisaient du monde surnaturel.

Les manifestations de ce monde dans la poésie de Shakespeare peuvent être groupées suivant leur nature. Le premier de ces groupes, le plus riant de tous, est formé des figures du monde de fées de Shakespeare ; le deuxième comprend

1. Brandes, ouv. cité, p. 824 et 852.

tout ce qui se rapporte à l'astrologie, aux présages superstitieux, à la divination, aux enchantements et à la magie en général ; le troisième comprendra la démonographie et la sorcellerie ; le quatrième, enfin les songes et les apparitions de spectres.

Nous allons tenter l'analyse d'un de ses groupes, puis nous rechercherons quelle est dans le surnaturel de Shakespeare la part de ses croyances, de ses idées à lui, celle de son imagination de poète ou des concessions qu'il a dû faire au sentiment et aux préjugés de son temps ?

II

Les féeries de Shakespeare : le *Songe d'une nuit d'été* et la *Tempête*.

Les fées et le monde léger des génies de la terre, des eaux et des airs animent l'action de deux pièces de Shakespeare. L'une est une création de sa jeunesse, l'autre est regardée comme sa dernière œuvre : la première est le *Songe d'une nuit d'été*, la seconde est *la Tempête*. Elles offrent entre elles des ressemblances de détail, mais diffèrent beaucoup par le fond ; de plus, tandis que dans le *Songe d'une nuit d'été* le monde des fées tient les hommes sous sa dépendance, mais leur veut, en somme, du bien tout en leur jouant des tours, dans *la Tempête* le monde des esprits est aux ordres d'un seul homme dont il exécute les desseins. Cet homme, Prospero, qui est le représentant par excellence de la symbolique de Shakespeare, peut aussi être regardé sous quel-

ques rapports comme Shakespeare lui-même, et sa baguette magique qu'il casse en deux à la fin de la pièce, c'est la poésie dont l'auteur prend un congé définitif dans cette œuvre.

Il est certain que Shakespeare a emprunté les personnages de ses féeries aux traditions populaires, mais ils se sont entièrement transformés sous ses doigts habiles, et l'on serait tenté de voir en lui le créateur de ce monde de fées, tant la brillante imagination du poète a su donner de charme à des figures primitivement grossières. C'est ainsi que Wieland reconnaît avoir emprunté les figures de son Oberon à Shakespeare et non à la légende originale de Huon [1].

L'homme a un penchant à personnifier les forces de la nature qui lui sont propices ou contraires. De même que l'imagination des enfants aime à prêter aux objets une individualité propre, on retrouve chez presque tous les peuples primitifs les vestiges d'un anthropomorphisme qui voit dans les forces de la nature des personnages supérieurs à l'homme. L'imagination poétique des Grecs avait revêtu ces êtres de figures gracieuses

1. Préface d'*Oberon*.

de jeunes filles et de formes bizarres d'hommes ; elle leur avait donné à la plupart la forme humaine avec des extrémités d'animaux et, mettant ces malicieux habitants de la libre nature au service de Pan, de Dyonisos ou d'Océanos, elle animait la terre, l'air et les eaux de leurs jeux, de leurs caprices et de leurs petites batailles. On connaît les Faunes, habitants de la forêt ; les Satyres qui représentaient les forces productrices de la terre ; les Tritons à cheval sur la cime des vagues ; le peuple charmant des Nymphes prenait des noms divers suivant les lieux qu'elles habitaient, les Dryades et les Hamadryades avaient les arbres et les bois pour domicile ; les Oréides, les montagnes ; les Océanides, les Néréides et les Naïades peuplaient les eaux ; les vents étaient les manifestations de différentes divinités inférieures qui habitaient les airs.

Les peuples qui succédèrent aux Grecs et aux Romains voyaient aussi dans les forces de la nature l'action d'êtres semblables aux hommes par certains côtés ; leur imagination moins subtile ne faisait le plus souvent d'autre différence entre les hommes et ces êtres qu'en attribuant à ces derniers une taille beaucoup plus petite que

la taille humaine, et c'étaient des nains, ou beaucoup plus élevée, et c'étaient des géants ; mais dans la suite des temps ces figures de la croyance populaire finirent par se confondre de diverses manières et se mêler avec celles de la mythologie gréco-romaine. Les peuples germaniques — par une sorte de panthéisme — distinguaient, selon l'élément dont elles faisaient leur résidence, les personnifications des forces naturelles utiles ou contraires à l'homme : dans le sein de la terre habitaient les Gnômes ou Kobolds, esprits qui apportaient la chance aux mineurs ou mettaient leur vie en péril et gardaient des trésors dans les antres des montagnes ; les Elfes, Alfes ou Alpes — les fées proprement dites — habitaient les arbres et régnaient sur l'air ; les Nixes vivaient dans l'eau, et le feu même avait ses génies à lui, les Salamandres [1].

La race des nains et des géants, plus grossière, plus laborieuse que celles des fées et le plus souvent portée d'un malin vouloir contre l'homme,

1. Voir Heine : *Elementargeister* ; un passage de la première partie de *Henri IV* (le dialogue de Falstaff et de Bardolph scène 3 du IIIe acte) montre que Shakespeare connaissait les Salamandres comme esprits du feu.

figure surtout comme élément poétique dans les Sagas du Nord et le cycle germanique des Nibelung. L'imagination vive des Scandinaves et, plus encore, celle des peuples celtiques fit des fées un peuple d'esprits aériens, gais, beaux de forme, aimant à jouer, généralement bien disposés pour les hommes, leur rendant service, mais s'amusant parfois à leur jouer des tours plaisants ou même à les tourmenter. Les fées volent dans les airs, paraissent et disparaissent à l'improviste ; elles demeurent dans les forêts au pied des collines vertes ; les nuits de clair de lune, elles dansent en chantant dans les clairières des bois autour d'un vieux chêne ; elles sont gouvernées par un roi et une reine ; ce sont de redoutables tireurs de l'arc, elles savent causer du brouillard et exciter des tempêtes, enlèvent des petits enfants, mais, en revanche, elles rendent aussi par leurs enchantements les mariages féconds [1].

C'est dans le cycle celtique des contes de fées que nous trouvons les noms du roi Oberon et de

1. W. Scott : *Demonology*, etc., chap IV. — Alfr. Nuth : *The Fairy Mythology of Shakespeare*, London, 1900, p. 5 et suiv. — Rev. T. T. Thiselton Dyer : *Folklore of Shakespeare*, London, 1883, p. 10 et suiv.

la reine Mab; il est probable que c'est aussi de là que nous est venu le nom de Puck qui désignait primitivement une fée en général. Les contes de fées se mélangèrent de bien des manières avec le sujet des chansons de geste du cycle de Charlemagne, l'histoire d'Arthur et des chevaliers de la Table-Ronde, des preux de la légende du Saint-Graal ; dans la légende bretonne racontée en vers par le comte de Tressan, le nain Oberon — autrement Alberon ou Alberic, fils de Jules César et d'une fée — a pris sous sa protection le chevalier Huon de Bordeaux, lui a donné son cor enchanté, l'a réconcilié avec le roi Arthur et lui laisse enfin tout son empire. Les aborigènes de l'Irlande, de l'Écosse et du pays de Galles étant des Celtes, il est naturel que la croyance aux fées se soit développée très tôt et maintenue longtemps dans ces contrées. Durant tout le moyen âge, on y cru aux fées bienfaisantes, mais la croyance aux mauvais esprits, à la magie et à la sorcellerie s'y maintint encore bien plus longtemps. Au Kobold des Allemands correspond le Hobgoblin des Anglais ; plus bienveillant que ce dernier était Robin des Bois, lequel figurait d'une part comme un esprit se plaisant à mystifier les hommes, et d'autre part

comme le suivant et, en quelque sorte, le bouffon du roi des fées[1]. Shakespeare fond les deux figures dans le personnage de Puck ou Robin le bon luron[2].

C'est ainsi que nous voyons peu à peu se dégager les éléments du monde de fées que Shakespeare découvre à nos yeux dans le *Songe d'une nuit d'été*. En dehors des légendes et des croyances populaires, il a dû emprunter quelques sujets et quelques appellations à la littérature contemporaine ou aux œuvres de ses devanciers; c'est ainsi que nous voyons le personnage d'Oberon figurer comme roi des fées dans plusieurs ballades, contes et drames anglais antérieurs à Shakespeare, et il est certain qu'il connaissait la traduction anglaise de Huon de Bordeaux[3]. On trouve déjà une reine des fées dans une nouvelle en vers de Chaucer, le grand poète anglais du XIVe siècle, mais c'est Shakespeare qui a intro-

1. Scott, ouv. cité, p. 149. — Nuth, ouv. cité, p. 11 et suiv. — Préface de Wieland à son *Oberon*. — Suivant Thiselton Dyer (ouv. cité, p. 7) le nom de Hob vient aussi de Robin (Robert).

2. *Songe d'une nuit d'été*, acte II, scène 1re.

3. H. R. D. Anders: *Shakespeare's Books*. Berlin, 1904, p. 162.

duit dans la littérature anglaise le nom de Titania emprunté à Ovide et qu'on peut identifier à celui de Diane [1]; c'est à la reine Mab qu'il semble avoir destiné le même rôle dans *Roméo et Juliette*, drame d'une date antérieure. Pour ce qui concerne le personnage de Puck, le poète avait trouvé une riche littérature dans les nombreuses légendes sur Robin Goodfellow [2]. Il a subi l'influence de la *Fairy Queen*, épopée romantique de son contemporain Spenser [3] et probablement aussi d'un *Oberon*, spectacle masqué composé pour la cour par son ami Ben Jonson, mais dans lequel les figures de la mythologie du Nord se confondent bien plus que chez Shakespeare avec celles de la mythologie gréco-romaine, et qui a des rapports manifestes avec les *Églogues* de Virgile [4]. Robert Green avait pareillement mis en scène Oberon et son monde de fées dans son drame de Jacques IV [5]. On ne sait pas si le *Songe d'une nuit d'été* est

1. *Métamorphoses*, III, v. 173.

2. Nicol. Delius, *Shakespeares Werke* en 5 vol. Midsummer-night's dream. Einl. II, p. 1 et suiv.

3. Gervinus, ouv. cité, p. 358.

4. Symonds, ouv. cité, p. 348.

5. *Ibid.*, p. 560.

antérieur ou postérieur à la moralité de Robert Wilson : *The Cobbler's Prophecy*, dans laquelle c'est moins la figure des personnages que l'élément surnaturel, c'est-à-dire le rôle des divinités qui se disputent la domination des hommes et se jouent d'eux, qui offre des ressemblances avec les féeries de Shakespeare [1].

Il est certain que le *Songe d'une nuit d'été* est une pièce de circonstance; peut-être Shakespeare l'a-t-il écrite pour les noces d'un de ses amis et protecteurs, l'infortuné comte d'Essex ou pour le compte de Southampton [2]; la fiction de la pièce ainsi que la vertu attribuée aux fées par la croyance populaire de rendre les unions fécondes permettent également d'induire qu'elle a été écrite pour des noces. Mais lors même que cette pièce ne serait qu'un conte comique, un simple songe écrit pour l'amusement d'une réunion de hauts personnages, elle n'en est pas moins remplie de beautés poétiques presque inconscientes et montre que Shakespeare était un seigneur si

1. *The Cobbler's Prophecy* von Robert Wilson : article paru dans les Jahrbücher d. deutsch. Shakespeare-Gesellschaft, t. XXXIII (1897), p. 3 et suiv.

2. Gervinus, ouv. cité, p. 334. — Brandes, ouv. cité, p. 152.

magnifique dans ce monde d'idées qu'il ne connaissait pas la monnaie de billon et soldait ses moindre dépenses en bons écus d'or.

Le sujet de la pièce est un triple mariage. Pendant que Thésée, duc d'Athènes, célèbre ses noces avec Hippolyte, reine des Amazones, Egée, père d'Hermia, et Démétrius, à qui Egée avait promis sa fille, venaient se plaindre à lui que Lysandre ait ensorcelé Hermia qui ne veut plus de ce mariage. Mais Démétrius ne veut pas renoncer à sa main, bien qu'Hélène, non moins belle qu'Hermia, brûle d'amour pour lui.

Le prince étant impuissant à arranger les choses, les fées prennent en mains les fils de l'intrigue, les emmêlent encore davantage pour commencer, mais finissent par amener un dénouement à la satisfaction générale. Le roi des fées Oberon et Titania, sa femme, viennent d'avoir une querelle au sujet d'un prince indien qui sert Titania comme page et dont Oberon voudrait faire son piqueur : dans le feu de la dispute, ils s'accusent réciproquement d'infidélité : Titania est jalouse d'Hippolyte et Oberon de Thésée, leur querelle ne jette pas seulement l'inquiétude dans le monde des fées, mais cause aussi toute sorte de troubles

et de bouleversements sur la terre. Enfin, Oberon médite une vengeance et, avec l'aide de Puck, il verse, pendant son sommeil, dans les yeux de Titania un charme fait du suc d'une fleur blessée par la flèche d'Amor qui la rendra éperdument amoureuse du premier individu qu'elle apercevra à son réveil. Puck a soin que cet homme soit Bottom, un simple artisan, membre d'une troupe d'amateurs venue jouer une pièce bouffonne aux noces de Thésée, et à qui le malicieux lutin fait une tête d'âne [1]. Bottom ne tarde pas à éveiller la reine des fées par les braiements qu'il pousse dans le bois et Titania tombe incontinent amoureuse de lui. Puck devrait aussi, sur l'ordre d'Oberon, verser le philtre magique sur les yeux de Démétrius qu'Hélène poursuit de son amour ; mais il se trompe de personne, prend Lysandre pour Démétrius et le premier, apercevant à son réveil Hélène avant son Hermia, tombe mortellement amoureux de la fille qui brûle pour Démétrius, de sorte que les personnes qu'un hymen

1. Un sortilège faisant à un homme une tête d'âne se trouve mentionné dans le *Discovery of Witchcraft de Reginald Scot* publié en 1584 et qui ne devait pas être inconnu de Shakespeare (Edition de Nicholson, 1886 ; p. 257).

devrait unir se détournent encore davantage les unes des autres. Par bonheur, quoique la nuit de la Saint-Jean soit fort courte, nos personnages eurent encore le temps de faire un nouveau somme dans le bois des fées ; il y eut de nouveaux enchantements et, pour finir, Oberon se réconcilia avec Titania, les couples d'amoureux furent de nouveau réunis ; Bottom recouvra sa tête d'homme et put jouer devant Thésée avec ses compagnons la comique et lamentable histoire de Pyrame et Thisbé, et Oberon bénir un triple hyménée.

Shakespeare dans cette pièce — comme pour tenir les promesses du titre bercer le spectateur d'un rêve agréable — montre le surnaturel dans ses manifestations riantes, comiques, bouffonnes même ; parmi les figures merveilleuses de la croyance populaire, il choisit les plus charmantes, les plus bienveillantes, et « leur ôte tout ce qu'elles pourraient avoir de diabolique, d'effrayant [1]. » Leurs mœurs et leur mentalité sont aussi légères que le vol qui les porte d'un bout

1. Paul Gyulai, ouv. cité, p. 24. — Gervinus, ouv. cité, t. I, p. 348.

de la terre à l'autre : tels les hommes insouciants qu'on trouve d'ordinaire très aimables. Leurs récits seuls nous apprennent que ces personnages peuvent aussi être dangereux et malfaisants, qu'ils sont capables de changer en chien, en cheval, en sanglier, en ours, en feu ; de lancer sur la terre les vagues de la mer, ravager le champ du laboureur, détruire ses troupeaux et causer des maladies [1]. Mais ce qu'on les voit faire est pure espièglerie et finit toujours bien ; lorsqu'ils interrompent leurs danses ou leurs chants, c'est pour aller tuer des insectes sur les boutons de géraniums, — leur corps étant aussi exigu que la substance en est subtile — il se battent avec les chauves-souris pour leur prendre leurs ailes et en vêtir leurs petits [2]. Lorsqu'ils prennent quelqu'un en affection, ils le comblent de caresses et font tout pour lui plaire ; Titania dit à Bottom à la tête d'âne : « Je te donnerai des fées pour te servir ; elles iront te chercher mille joyaux précieux dans l'abîme des eaux : elles chanteront tandis que tu dormiras sur un doux lit de fleurs, et je saurai si

1. Acte II, scène 1.
2. Acte II, scène 2.

bien épurer les éléments grosssiers de ta constitution mortelle que tu auras le vol et la légèreté d'un esprit aérien »; et voici l'ordre qu'elle donne à ses fées : « Soyez prévenantes et polies pour cet aimable mortel. Dansez dans ses promenades, gambadez à ses yeux ; nourrissez-le de moelleux abricots et des tendres fruits des ronces, de grappes vermeilles, de figues vertes et de douces mûres; dérobez aux grosses abeilles leurs charges de miel, et dévalisez la cire de leurs cuisses pour en faire des flambeaux de nuit, que vous allumerez à l'œil radieux du ver luisant pour éclairer le lever et le coucher de mon bien-aimé [1]. » Ils s'estiment supérieurs à ces esprits errants qui sortent la nuit de leurs bières rongées de vers, mais que l'avant-coureur de l'Aurore fait rentrer dans la tombe ; Oberon dit : «... Moi, j'ai souvent joué avec la lumière du matin, et je puis, comme un garde-chasse, fouler le sol du bois même jusqu'à l'instant où la porte de l'Orient, toute rouge de feux, déverse sur Neptune ses heureux et beaux rayons [2]. »

1. Acte III, scène 4. (Traduction de Letourneur ainsi que celle des autres passages cités textuellement.)

2. Acte III, fin de la scène 13.

Ces riantes images, ce règne absolu des fées charmantes et aimables, ne se retrouve plus dans les autres pièces de Shakespeare. Ailleurs, il y a bien, ici et là, quelques allusions aux fées ; ainsi dans *Roméo et Juliette,* ce sympathique bavard de Mercutio apaise la mauvaise humeur que son rêve a causée à Roméo en lui assurant qu'il a eu la visite de la matrone des fées [1], la reine Mab, sous une forme aussi mince que l'agathe qui brille à une bague : « Tirée par deux atomes, elle effleure et chatouille la joue des mortels aux heures de leur profond sommeil. Son char est une coquille de noix ; les rayons de ses roues sont faits des pattes du faucheur des jardins (sorte d'araignée) ; une aile de sauterelle fait la capote de sa voiture et les rênes sont tissues de la plus fine toile d'araignée... [2] » Elle galope ainsi la nuit au travers du cerveau des mortels leur faisant voir en rêve la réalisation de leurs désirs, illusion que le réveil dissipera brutalement. Cette reine des fées est donc le lutin des songes qui ne vit que dans l'imagination des dormeurs [3].

1. « The fairies midwife » dans le texte original.
2. Acte Ier, scène 6.
3. Th. Dyer, ouv. cité, p. 5.

Dans la *Comédie des Erreurs*, Dromio de Syracuse finit, à force d'étonnements, par se croire au pays des fées ; mais c'est un pays peuplé de vampires, de hiboux et de sorcières [1]. Dans le *Conte d'hiver*, les bohémiens qui recueillent la petite Perdita croient à des fées qui apportent des trésors, et ils prennent pour de l'or enchanté les ducats qu'ils trouvent dans la robe de baptême de la petite princesse [2].

Les Joyeuses Commères de Windsor nous apprennent sous quelle figure on se représentait les fées au temps de Shakespeare ; mistress Page y raconte comment on déguisait des jeunes filles et des enfants « en lutins et en fées, en les habillant de blanc et de vert, et en leur mettant une couronne de chandelles sur la tête et des petites sonnettes dans la main [3]. »

Bien différent du monde de fées de la jeunesse de Shakespeare est celui que la baguette magique de Prospero fait mouvoir dans la *Tempête*. Tandis que dans le *Songe d'une nuit d'été*, des

1. Fin du second acte.
2. Dernière scène du IIIe acte.
3. Acte IV, scène 4.

êtres surnaturels s'immiscent dans des querelles d'amoureux et la fête des pauvres artisans, embrouillent les fils de l'intrigue et amènent enfin le dénouement heureux de la pièce : dans la *Tempête* le génie humain et la science se servent des forces occultes pour renverser les lois de la nature, déjouer de noirs complots, punir le crime et rétablir le règne du droit et de la justice. Mais ici encore, la fiction de la pièce est compliquée d'une histoire d'amour, et le pouvoir magique y réunit aussi un couple d'amants, ce qui s'explique peut-être par le fait que cette pièce a été jouée — si ce n'est pour la première fois et dans sa forme originale — en 1613, devant la cour de Londres, à l'occasion d'une noce princière, lorsqu'on faisait déjà usage pour les apparitions surnaturelles de la machinerie qui faisait tant de plaisir au savant Jacques Ier[1].

Shakespeare s'est aussi servi, semble-t-il, pour la composition de cette œuvre de descriptions contemporaines de voyage, de découverte et de tempêtes marines[2] ; c'est ainsi qu'il a créé le

1. Brandes, ouv. cité, p. 936 et 943.

2. Margaret Lucy : *Shakespeare and the Supernatural*, Liverpool, 1906, p. 29. — Anders, ouv. cité, p. 228.

monde merveilleux où il nous conduit. On s'aperçoit qu'il a lu les *Essais* de Montaigne [1] et qu'il a mis en œuvre un passage des *Métamorphoses* d'Ovide [2].

La donnée de ce drame est fictive d'un bout à l'autre. Prospero, duc de Milan, plongé dans l'étude des sciences occultes, avait confié le gouvernement du pays à son frère Antonio qui, s'étant allié au roi de Naples, ennemi de Prospero, usurpe le pouvoir, trahit son frère, l'embarque avec sa fille sur un mauvais navire et les abandonne aux caprices des flots. Le roi détrôné arrive sans accident dans une île inhabitée dont il prend possession et y élève sa fille Miranda qui est d'une merveilleuse beauté. Par son savoir magique, il se rend maître du monde inanimé et force des êtres surnaturels à le servir. Une sorcière bannie d'Alger, Sycorax, a mis au monde dans cette île le fruit de son union avec le diable, le sauvage Caliban, dont le nom est probablement l'anagramme de cannibale [3]; cette sor-

1. Anders, ouv. cité, p. 51 et suiv.

2. Invocation de Médée aux divinités personnifiant les forces de la nature (livre VII, vers 192 et suiv.).

3. Gervinus, ouv. cité, t. IV, p. 221.

cière s'étant mise en courroux contre un des esprits à son service, le génie aérien Ariel, l'a emprisonné dans la fente d'un sapin. Sycorax morte, Ariel a été délivré par Prospero et, pour prix de ce service, il servira son nouveau maître tant que celui-ci ne lui aura pas rendu la liberté ; Ariel accomplit les travaux en rapport avec la magie, et Caliban les gros travaux domestiques.

Le sort et les génies de l'air et des eaux au service d'Ariel conduisent vers l'île de Prospero le navire qui porte à Naples le roi de ce pays, son fils et l'usurpateur du trône de Milan ; sur l'ordre de Prospero, Ariel soulève une tempête qui engloutit le vaisseau, mais en sorte que tous les voyageurs échappent à la mort et sont jetés sur des points différents de l'île. Ferdinand, le fils du roi de Naples, aperçoit Miranda, en tombe amoureux et, pour obtenir sa main, entre au service de Prospero. Les deux cadets de Milan et de Naples, Antonio et Sébastien, croyant Ferdinand mort, veulent assassiner Alonzo, le roi de Naples, pour faire monter Sébastien sur son trône, mais Ariel détourne le coup et réussit à les attirer tous trois dans le cercle magique de Prospero ainsi que les ivrognes Trinculo et Stephano, dont la rencontre avec

Caliban constitue l'élément bouffon de la pièce. A la fin, toutes les scélératesses sont découvertes et confondues; la fille de Prospero monte sur le trône de Naples comme épouse de Ferdinand ; Antonio rend le pouvoir qu'il avait usurpé et Prospero, ayant rendu la liberté à Ariel et brisé sa baguette magique, rentre à Milan pour y finir ses jours.

Lorsqu'on veut porter un jugement sur la *Tempête* de Shakespeare, il ne faut pas perdre de vue qu'à cette époque — ainsi qu'il en sera encore question plus loin — les classes les plus éclairées croyaient à la magie et au pouvoir des sciences occultes sur certains esprits. Nous autres, nous pouvons considérer les génies de la terre, de l'eau et des airs au service de Prospero comme des personnifications poétiques des éléments, des forces de la nature [1], mais en ce temps-là on était disposé à croire, par exemple, qu'un voyage sur mer pouvait être contrecarré par des maléfices [2],

1. Gervinus, ouv. cité, t. IV, p. 216.

2. Anders rapporte à la page 114 de l'ouv. cité plus haut que Jacques Ier ramenant en Écosse la princesse Anne de Danemark, sa fiancée, fut assailli sur mer par une tempête que le roi superstitieux attribua à un sortilège, et que dans le cours

et l'on ajoutait une foi naïve aux contes les plus enfantins touchant les prodiges dont des îles inhabitées ou des pays lointains étaient le théâtre.

Bien étrange et bien énigmatique est le personnage de Caliban. Comme fils du démon, est-il habité par l'esprit du mal que Prospero tient en respect? ou bien est-ce le représentant des peuples sauvages que les premiers colons commençaient à faire entrer dans les voies de la civilisation [1]? Prospero s'est donné la peine de lui enseigner diverses choses, mais depuis que cet esclave a entrepris d'attenter à l'honneur de la belle Miranda, il lui fait durement expier sa faute [2], ce qui explique la haine féroce mais impuissante que Caliban nourrit contre son maître. Du reste, ce sauvage est plutôt grotesque que terrible, et cependant il n'est pas tout à fait dépourvu de poésie [3]. Shakespeare le fait toujours parler en vers,

des procès en sorcellerie qui furent intentés à ce sujet, on réussit à arracher des aveux aux prévenus. Voir encore à ce sujet l'ouvrage de Marg. Lucy, p. 13 et suiv., et celui de Spalding, p. 113 et suiv.

1. Mézières, ouv. cité, p. 539.

2. *Tempête*, acte I, scène 2, et acte II, scène 2.

3. Voir Sam. Taylor Coleridge : *Lectures and Notes on Shakespeare*, etc. London, 1897, p. 142.

tandis que les personnages grossiers ou bouffons de ses pièces s'expriment ordinairement en prose. Voici en quels termes poétiques il parle aux naufragés de l'île mystérieuse où il est né : «... L'île est remplie de bruits, de sons errants et de doux airs qui donnent du plaisir sans jamais nuire. Quelquefois des milliers d'instruments résonnants bourdonnent à mes oreilles ; et quelquefois ce sont des voix telles que, si je m'éveillais alors après un long sommeil, elles me feraient dormir encore ; et en dormant il me semble que je vois les nuées s'ouvrir, et offrir un amas de biens prêts à tomber sur moi [1]... »

Ces voix, ces accords, le spectateur aussi les perçoit souvent. De toutes les pièces de Shakespeare, c'est peut-être la *Tempête* qui est la plus mélodramatique ; le musicien est toujours Ariel, le génie aérien, comme son nom l'indique, par qui Prospero gouverne les autres esprits et qui marque toujours par un air de musique le commencement de l'incantation. Ariel sait, sur l'ordre de Prospero, « voler, nager, plonger dans les flammes, galoper sur des flocons de nuages ; il est

1. Acte II, fin de la scène 3.

prêt à lui obéir avec toutes ses facultés [1]. » Ou encore : « Tu n'auras pas dit *va* et *reviens* et respiré l'air deux fois que tu verras accourir ton fidèle Ariel avec sa troupe de serviteurs ailés [2]. »

Ariel est capable de soulever une tempête et de faire couler bas un navire sans que les vêtements des passagers soient seulement mouillés ; il peut se changer en Nymphe des eaux et en Harpie ; il endort et réveille les gens selon les desseins de Prospero ; il fait paraître et disparaître des tables servies ; à la fête masquée, il joue admirablement le rôle de Cérès. Mais, malgré son habileté prodigieuse, sa destinée est toujours d'être l'esclave de quelqu'un ; il a été d'abord au service de Sycorax, la méchante sorcière à qui il obéissait, peut-être à contre-cœur [3], tout comme il obéit à Prospero, attendant avec impatience d'être rendu à la liberté, ce qui lui attire parfois de sérieuses

1. Acte I, scène 2.

2. Acte IV, scène 2.

3. Prospero dit seulement au sujet de la colère de Sycorax contre Ariel : « Thou wast a spirit too delicate to act her earthy and abhorr'd commands, refusing her grand hests... » (Esprit trop délicat pour te soumettre à la bassesse odieuse de ses ordres, tu refusas d'exécuter ses magiques opérations). Acte I, scène 3.

réprimandes de la part de son maître [1]. Ce service contraint, qui lui donne quelque analogie avec Caliban, marque la différence qui existe entre Ariel et Puck, lequel est toujours de bonne humeur, n'a même que du plaisir à exécuter les ordres de son maître ; s'il lui arrive parfois de se tromper, de prendre par exemple Lysandre pour Démétrius, cela le rapproche encore de la commune humanité et lui gagne nos sympathies, tandis qu'Ariel est l'exactitude et l'omniscience même ; mais il est impossible de deviner à quoi il emploiera ou au service de qui il mettra son pouvoir magique quand aura sonné l'heure de son affranchissement de Prospero.

Cette libération est en même temps le congé que Shakespeare prend de son monde de fées ; ce solennel adieu, bien qu'il ait quelques rapports avec un passage des *Métamorphoses* d'Ovide [2], n'en est pas moins une des perles de la poésie de Shakespeare :

« Vous, sylphes des collines et des ruisseaux,

1. Acte I, scène 3.

2. Delius cite à la fin de son *Introduction* la traduction anglaise contemporaine de Shakespeare du passage d'Ovide qui se rapporte à ce sujet.

des lacs tranquilles et des bocages ; et vous qui, sur les grèves, glissez d'un pied sans traces, et légèrement poursuivez Neptune ou fuyez devant lui, poursuivis du retour de ses ondes. Vous, menu peuple d'esprits nains qui, sur le gazon vert, tracez au clair de lune ces ronds enchantés dont la brebis refuse l'herbe amère ; et vous, folâtres farfadets, dont s'éveille le soir au son du couvre-feu, vous n'êtes tous que de frêles monstres ; et cependant, secondé par vous, j'ai éclipsé le soleil dans la splendeur de son midi, j'ai appelé les vents mutins et fait rugir la guerre entre les vertes mers et la voûte azurée des cieux. Par vous, j'ai ébranlé le promontoire assis sur sa base immense. Oui, les tombeaux ouverts à ma voix ont lâché leurs hôtes réveillés de la mort, tant mon art avait de puissance ! Mais j'abjure ici cette noire magie ; je brise ma baguette et je l'ensevelis dans le sein de la terre ; et, plus avant que n'est jamais descendue la sonde, je noierai sous les eaux mon livre magique [1]. »

1. Acte V, scène 2. Pour la destruction par le feu de livres de magie, voir Reginald Scott, ouv. et édit. cités, p. 418.

III

Magie et superstition, croyance à l'astrologie et aux présages, divination

Nous voyons dans la synthèse de la *Tempête* la ligne de démarcation entre les deux provinces du monde surnaturel de Shakespeare. De même que, selon les idées de ce temps sur la démonologie, les fées n'étaient que des démons plutôt bienfaisants, et les lutins, farfadets et même parfois les diables, des fées malfaisantes, on reconnaissait à cette époque deux sortes de magie : la magie blanche, fondée sur la science, qui mettait d'ordinaire au service du bien son pouvoir de divination et celui qu'elle exerçait sur les forces de la nature et certains éléments du monde invisible, et la magie noire qui supposait un pacte avec le diable et qu'on appelait aussi « négromancie »

par corruption du mot « nécromancie » qui a un sens tout différent [1].

C'est aussi, à peu de chose près, la distinction qu'on faisait entre la magie ou nécromancie (et non pas la négromancie !) et l'incantation ou sorcellerie [2]. Celle-ci était réputée bien plus dangereuse et poursuivie plus rigoureusement que celle-là.

La nécromancie, mot d'origine grecque, signifie simplement l'évocation des morts pour apprendre d'eux l'avenir ; ce genre de divination se rencontre aussi dans l'Ancien Testament où nous voyons que le roi Saül va trouver la prophétesse d'Endor et lui fait évoquer l'âme de Samuel pour apprendre de lui l'issue de la guerre contre les Philistins [3]. Dans l'antiquité païenne, Ulysse évoque les morts par des sacrifices pour les questionner sur la fin de son voyage [4]. Cette idée pri-

1. W. Scott, ouv. cité, p. 121. — Spalding, ouv. cité, 125 et suiv., 133 et suiv., 142 et suiv.

2. *Daemonologia*, h. e. adversus Incantationem sive Magiam Institutio, auth. Ser. Dn. Jacobo Rege etc. Ouvrage édité à Hanovre par Guigl. Ausonius, en 1604, p. 29 et suiv.

3. *Livre de Samuel*, chap. XXVIII, versets 7-20.

4. *Odyssée*, chant XI, vers 20-327.

mitive de la nécromancie s'était obscurcie dans le cours du moyen âge ; la divination par l'évocation des morts ou des esprits s'y confondait avec la sorcellerie : c'est ce que nous voyons dans la scène des magiciennes de Macbeth.

Dans la *Tempête*, la magie de Prospero est certainement de l'espèce la plus noble, la plus pure, quoiqu'il l'appelle lui-même une magie « enragée » (« rough magie » dans l'original), c'est la magie bienfaisante grâce à laquelle des médecins thaumaturges ont le pouvoir de guérir par des prières, après leur avoir mis une amulette au cou, les hommes les plus gravement malades [1], d'animer le marbre et de « ressusciter le roi Pepin [2]. » Tel devait être le charme magique qui, dans le *Soir des Rois*, fait tomber Antonio au pouvoir du duc Orsino et le rapproche d'Olivia (« Witchcraft » dans l'orignal ; acte V, scène 1) et l'on ne peut considérer non plus comme bien dangereuse « l'invocation grecque » par laquelle « on attire des fous dans un cercle magique » comme Jacques le raconte dans *Comme il vous plaira* [3]. Dans *Henry IV*,

1. *Macbeth*, acte IV, scène 3.
2. *Tout est bien qui finit bien*, acte II, scène 1.
3. Acte II, scène 5.

le rôle du magicien est déjà d'une nature plus suspecte [1]. Les paroles de Glendower semblent trahir le vantard et le charlatan plutôt qu'un savant en possession des secrets de la nature; Percy ne veut point le prendre au sérieux et se moque de ses phrases ronflantes; Falstaff prétend que le diable a prêté serment de fidélité à Glendower sur la croix d'une hallebarde wallonne; le roi Henry le regarde comme un grand mais dangereux magicien, tandis que Mortimer voit en lui un bon et brave chevalier très savant et versé dans la magie.

Il est certain qu'au temps de Shakespeare on voyait encore de la magie ou du prodige dans une quantité de choses qui paraissent toutes naturelles aujourd'hui, et qu'on regardait comme un magicien tout homme dont l'esprit pénétrait un peu mieux qu'un autre le fond des choses. Il y avait alors des magiciens bien connus qui s'entouraient de toute sorte d'objets bizarres ou mystérieux, comme chez Prospero qui, pour exercer sa magie, a toujours besoin de mettre son manteau, son bonnet et de prendre sa baguette [2]. Il y avait

2. Première partie: acte I, scène 3; acte II, scène 4; acte III, scène 1.

2. Gervinus, ouv. cité, t. IV, p. 198. Mézières, ouv. cité, p. 536.

parmi eux des charlatans et des imposteurs notoires ; il y en avait aussi qui jouissaient d'une certaine considération et n'avaient pas à redouter des poursuites [1] ; mais nous verrons bientôt comment la croyance à la sorcellerie gagne du terrain en Angleterre à partir de la fin du XVIe siècle, quelle terreur elle inspire et quelles mesures on prend pour la combattre. Désormais l'innocente « Magie blanche » se cache de plus en plus ou perd tout crédit à mesure que les fées se transforment en esprits du mal [2].

La plus répandue, la plus populaire et la moins suspectée des sciences occultes, l'astrologie ou l'art de lire l'avenir dans les astres, était encore en grand honneur dans tout le monde civilisé, et la crédulité des hommes faisait un métier lucratif de l'art de tirer des horoscopes. Shakespeare lui-même, comme les hommes instruits de son temps, regardait l'astrologie comme la sœur et l'égale de l'astronomie, où prévalait encore le système de Ptolémée malgré les découvertes de Copernic,

Brandes, ouv. cité, p. 961. Dr. Clemens Klipper : *Shakespeare-Realien*, Dresden, 1902, p. 109.

1. Brandes, pass. cité. M. Lucy, ouv. cité, p. 8.

2. Spalding, ouv. cité, p. 129.

lesquelles ne furent du reste vulgarisées que plus tard par Galilée et Kepler [1]. Les œuvres de Shakespeare montrent quelle foi les Anglais de son temps avaient aux étoiles. C'est à peine s'il a une pièce qui n'en fournisse des exemples. Des locutions comme : notre bonne étoile, l'astre d'un homme décline ou la mauvaise étoile de quelqu'un a présidé à tel ou tel événement de sa vie, ont si bien passé dans la littérature que nous nous en servons encore aujourd'hui sans les prendre au pied de la lettre.

Mais Léontes, par exemple, croit fermement à l'existence d'astres proxénètes ayant le pouvoir de corrompre la femme la plus vertueuse [2]; Roméo « renie les étoiles » après avoir pris sa résolution désespérée [3]; Sébastien, dans le *Soir des Rois*, est assailli de terreurs, parce qu'il voit son étoile briller d'une lueur de mauvais augure [4], et le naïf Malvolio, dans la même pièce, bénit Jupiter et les astres du bonheur qu'il éprouve de la let-

1. Anders, ouv. cité, p. 237. — W. Scott, ouv. cité, p. 276 et suiv. *Démonologie du roi Jacques*, p. 39 et suiv.

2. *Conte d'hiver*, acte I, scène 2.

3. *Roméo et Juliette*, acte V, scène 2.

4. Acte II, scène 1.

tre d'Olivia, dont il ignore encore qu'elle est fictive [1]. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Jean croit que celui qui est né sous le signe de Saturne est nécessairement mélancolique et ne saurait être le consolateur des autres [2]. Dans *Tout est bien qui finit bien*, Hélène raille Parolles qui, bien qu'étant né sous la constellation de Mars, ne cesse de reculer en se battant [3] ; Richard III essaye de rejeter sur la mauvaise étoile qui présida à leur naissance, la mort des fils d'Édouard qu'il a fait lui-même mettre à mort [4], et le duc de Bedford impute dans *Henry VI* aux astres mutinés la mort prématurée du vaillant Henri V [5].

La croyance à l'astrologie est en étroit rapport avec toutes les superstitions qui voient dans les phénomènes de la nature les signes précurseurs de fléaux, d'événements fatals, de changements du sort et amènent les hommes à en tirer telles ou telles inductions touchant l'avenir [6]. Shake-

1. Acte II, scène 5.
2. Acte I, scène 3.
3. Acte II, scène 1.
4. *Richard III*, acte IV, scène 4.
5. Première partie, acte I, scène 1.
6. Th. Dyer mentionne nombre de ces antiques croyances

speare fait un large usage de ces croyances si répandues de son temps. C'est dans *Henry VI* que nous rencontrons pour la première fois cet élément du drame ; dans cette pièce, le poète s'est conformé d'une façon manifeste à la tradition orale et aux chroniques, toute cette trilogie n'étant au fond qu'un récit historique dramatisé. Dès la première scène de la première partie, il parle d'une comète annonçant la venue de nouveaux temps ; les ducs d'York révoltés voient trois soleils s'embrasser dans le ciel, présage de grands événements, en suite de quoi Édouard jure de porter dorénavant sur son bouclier l'image de trois soleils flamboyants [1]. Le cadet des trois, celui qui fut plus tard le terrible Richard III, un jeune homme contrefait, mais plein de courage, est poursuivi dès sa naissance de funestes présages, qui font dire à Henri VI, au moment où il va tomber sous son poignard : « A la naissance de Richard, des hiboux de mauvais augure s'envolèrent dans les airs, le corbeau de malheur

populaires dont il indique les rapports avec plusieurs passages des œuvres de Shakespeare (ouv. cité, p. 61-84, 484 et suiv.).

1. Troisième partie, acte II, scène 1.

croassa, les chiens hurlèrent, la tempête déracina des arbres, une corneille se posa sur la cheminée du château et les pies firent un concert discordant... [1] »

Au dire d'Owen Glendower lui-même, sa naissance fut accompagnée de phénomènes tout aussi terrifiants [2].

Dans le *Roi Jean*, cinq lunes paraissent dans le ciel, annonçant la mort du prince Arthur captif [3]; dans *Henry IV*, c'est le mugissement du vent qui présage une sanglante bataille [4] ; les vieilles gens, « ces débonnaires chroniqueurs », voient dans un temps anormal pour la saison, des crues imprévues, le dessèchement des arbres, les météores, etc., le signe précurseur de la chute ou de la mort prochaine du roi [5].

Dans ces passages-là, Shakespeare paraît simplement faire mention d'un préjugé superstitieux qui établit des rapports entre un événement fatal

1. *Richard II.* Acte V, scène 4.

2. *Henry IV*, première partie, acte III, scène 1.

3. Acte IV, scène 2.

4. Première partie, acte V, scène 1.

5. *Henry IV*, deuxième partie, acte IV, scène 4 ; *Richard II*, acte II, scène 4.

et des phénomènes naturels. En écrivant *Jules César*, il semble bien avoir eu aussi en vue d'envelopper les spectateurs dans une atmosphère de mysticité par les paroles et les actes de personnages sous l'impression de phénomènes de funeste augure. Le poète avait trouvé dans Plutarque le récit du meurtre de César, et la description des phénomènes surnaturels qui ont précédé la bataille de Philippes, mais il s'en est servi avec art pour augmenter l'effet scénique. Ainsi, bien que puisé à une source antique, le propos qu'il prête à Casca était certainement en parfaite conformité avec l'opinion moyenne de ses contemporains : « C'est aux hommes à craindre et à trembler, quand les tout-puissants dieux, pour signaler leur existence, envoient ces hérauts formidables nous frapper d'étonnement[1]. »

Les signes avant-coureurs de la chute du « grand » Jules : pluie de feu, figures flamboyantes, bêtes sauvages se promenant dans la ville, armées se combattant dans les nues, tombes s'ouvrant pour laisser sortir leurs morts, toutes ces choses hantaient tellement l'imagination de Sha-

1. Acte I, scène 7.

kespeare que, lorsque, peu après, il écrivit *Hamlet*, sa pièce la plus fortement empreinte de mysticisme, il en met le récit dans la bouche d'Horatio, qui a vu le spectre, comme preuve de la signification funeste de pareils phénomènes [1]. Cependant les apparitions propres à inspirer la terreur n'annoncent et ne suivent nulle part les événements terribles d'une manière aussi saisissante que dans *Macbeth*, la nuit du meurtre de Duncan, lorsque la description des phénomènes est suivie de près de la découverte du crime, lequel fait une impression d'horreur autrement profonde que tous les récits [2].

Cet élément se retrouve aussi, mais atténué, dans le *Roi Lear* et dans *Antoine et Cléopâtre*. Dans le premier de ces drames, le vieux Gloster parle des éclipses de soleil et de lune, lesquelles — dit-il — ne nous annoncent rien de bon. Bien que ces phénomènes puissent être interprétés de diverses manières, les événements finissent toujours par leur donner raison : l'amitié se refroidit, les amants se brouillent et les liens du sang

1. Acte I, scène 1.
2. Acte II, scène 3. Gervinus, ouvr. cité, p. 202-303.

se relâchent entre père et fils [1]. C'est ainsi qu'il cherche à s'expliquer la trahison de son fils Edgar que, pour son malheur, il prend crédulement pour un fait, tandis que ce n'était qu'une calomnie du perfide Edmond. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la veille de la prise d'Alexandrie, un phénomène mystérieux jette l'alarme parmi les soldats en faction : ils entendent pendant la nuit une musique dont ils ne savent pas si elle descend du ciel ou si elle monte de dessous terre, si c'est un présage de bonheur ou de malheur [2] ? Shakespeare avait emprunté ce trait à Plutarque. Bien qu'au temps de Shakespeare la science eût déjà engagé la lutte contre les superstitions niaises et souvent funestes, elles n'en continuaient pas moins à trouver crédit dans les couches profondes de la population, et il ne faut pas s'étonner que le poète en ait fait usage dans ses drames comme d'un élément romanesque, quoique, selon toute vraisemblance, il n'y ajoutât pas foi lui-même. Les superstitions qui se rencontrent dans *Jules César*, telles que la croyance qu'une

1. *Le Roi Lear*, acte I, scène 2.
2. Acte IV, scène 3.

femme inféconde, si elle est touchée d'un coureur sacré, est délivrée soudain de la stérilité [1], ou que les anomalies trouvées dans les entrailles des victimes sont des présages de malheur [2], sont simplement des réminiscences de l'antiquité. En revanche, ce sont des superstitions modernes que la croyance exprimée par les personnages de Shakespeare, que le reflux amène la mort de l'agonisant [3], que l'effet des simples dépend du moment où ils ont été cueillis [4], que le regard du basilic est mortel [5], qu'un poil de crinière peut, trempé dans certains sucs, se métamorphoser en serpent [6], et que la tempête ne s'apaise point tant que le mort qui se trouve sur le navire n'a pas été jeté à la mer. Shakespeare met ce dernier propos dans la bouche d'un matelot qui répond aux objections de Périclès : « Chez nous, les marins ont toujours observé cet usage, c'est

1. Acte I, scène 2.

2. Acte II, scène 2.

3. *Henry V*, acte II, scène 3 ; voir encore Th. Dyer, ouvr. cité, p. 348-349.

4. Voir à ce sujet Klöpper, ouvr. cité, p. 16.

5. *Antoine et Cléopâtre*, acte I, scène 2.

6. *Ibid.*, p. 117.

pourquoi nous nous y conformons aussi [1] ». Richard d'York fait aussi preuve de superstition en refusant d'abord de porter le titre de duc de Gloster que lui donne Warwick « le faiseur de rois », parce qu'il croit ce titre de mauvais présage [2].

Si l'on considère qu'au temps de Shakespeare on ajoutait foi à tous les genres de divination, qu'ils fussent fondés sur l'astrologie, l'interprétation des phénomènes naturels, la physiognomonie ou la chiromancie [3], on trouvera tout naturel que les prédictions et l'art d'expliquer les oracles jouent un si grand rôle dans toutes les œuvres du poète tant celles de sa jeunesse que de l'âge mûr, les comédies comme les tragédies, les drames historiques comme les romanesques. Beöthy fait justement observer que cet élément, avec les songes et les apparitions de spectres, représente la fatalité dans la conception foncièrement chrétienne du drame shakespearien, pour autant que la fatalité a une part aux défaillances du héros

1. *Périclès*, acte III, scène 1.

2. *Henry VI*, troisième partie, acte II, scène 6.

3. *Démonologie du roi Jacques*, p. 41. Thiselton, ouv. cité, p. 483.

et le pousse à sa perte ou qu'elle influe plus ou moins sur le dénouement final[1]. C'est dans ses tragédies antiques et dans ses drames historiques que Shakespeare fait le plus large usage des prédictions.

Un devin avertit Jules César de prendre garde aux ides de mars ; sa femme ayant fait un mauvais rêve, César fait consulter les augures sur l'issue de son entreprise ; la prédiction de ces derniers l'inquiète, mais Decius Brutus, qui est de connivence avec les conjurés, trouve pour ce rêve une interprétation favorable. Le grand cœur de César se rend sans défiance à cet augure, ce qui l'entraîne à sa perte[2]. Dans la même pièce, Cassius voit dans le vol des aigles et des vautours un présage de malheur, mais il ne croit qu'avec réserve à ses propres oracles, car « il se sent plein d'ardeur et déterminé à s'offrir à tous les périls avec constance »[3]. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la reine et ses femmes ainsi qu'Antoine se font prédire l'avenir, mais tandis que celles-là dictent

1. *A tragikum* (Le tragique), p. 484.
2. Acte I, scène 2; acte III, scène 1.
3. Acte V, scène 1.

elles-mêmes en plaisantant la prédiction qu'elles désirent entendre, Antoine chasse avec colère le devin qui lui prédit la victoire d'Octave [1]. Dans *Troïlus et Cressida*, Cassandre l'inspirée annonce la chute d'Ilion et la mort d'Hector [2].

Dans *Cymbeline*, dont l'action se passe au temps de l'empire romain, le devin, voyant un aigle voler vers l'occident, en augure la victoire de l'armée romaine, et le même devin trouve, en déchiffrant la tablette mystérieuse apportée par Jupiter à Posthumus dans son sommeil, la confirmation du message divin [3]. Il est difficile d'établir avec exactitude à quelle époque se passe le *Conte d'hiver:* une allusion à l'empire russe et une autre au sculpteur Jules Romain feraient penser que c'est dans les temps modernes ; mais d'autre part l'air de fable des événements lui assigne une place à une époque historique plus reculée : toute l'action a pour point de départ un oracle de Delphes qu'on apporte au roi Léontes dans une lettre cachetée. L'oracle lui apprend que sa

1. Acte I, scène 2 ; acte II, scène 3.
2. Acte II, scène 2, et acte V, scène 5.
3. Acte IV, scène 2, et acte V, scène 5.

femme est innocente et qu'elle a été calomniée; sur quoi le roi entre dans une furieuse colère; mais la nouvelle de la mort de son fils, puis de sa femme — bien que cette dernière nouvelle soit reconnue fausse dans la suite — le brisent entièrement et le portent au repentir [1].

Mentionnons encore ici l'exclamation du roi Alonzo dans la *Tempête* lorsque, frappé d'étonnement à la vue de l'île enchantée, il s'écrie : « Il faut que je consulte un oracle [2] ! » ainsi que plusieurs passages dans lesquels se manifeste la foi au pouvoir prophétique des agonisants [3].

Les drames historiques sont remplis de prédictions tirées des chroniques ou fondées sur une tradition orale et qui s'accomplissent. C'est ainsi que, dans le *Roi Jean*, Pierre Pomfret annonce au roi qu'il déposera sa couronne le jeudi saint à midi; le roi menace de la potence ce prophète de malheur, mais il repense à lui avec émotion lorsque la prédiction s'accomplit [4]. C'est à cause

1. *Conte d'hiver*, acte II, scène 1; acte III, scènes 1 et 2.

2. Acte V, scène 1.

3. *Richard II*, acte II, scène 1; *Henry IV*, première partie, acte V, scène 4; *le Marchand de Venise*, acte I, scène 2.

4. *Le Roi Jean*, acte IV, scène 2, et acte V, scène 1.

d'une prédiction qu'Owen Glendower ne prend point part à la bataille décisive entre Henri IV et les insurgés [1]. Richard II a prédit longtemps d'avance à Bolingbroke, le futur Henri IV, son avènement, mais aussi le danger qui le menace [2]. Déjà sous Henri V la prédiction suivante volait de bouche en bouche : « Henri de Monmouth gagnera tout et Henri de Windsor perdra tout », prédiction qui s'accomplit sous Henri VI ou de Windsor [3].

Henri V prédit la grandeur future du cardinal de Winchester [4]. Henri VI, dans sa prison, annonce à Richmond encore enfant qu'il deviendra roi [5], prédiction qui devait aussi s'accomplir. Le transfuge Suffolk garde le souvenir d'une prédiction qui donnait le nom de l'homme dont il devait se méfier et dont la main lui porta en effet le coup mortel [6]. Le perfide Gloster fait répandre le bruit

1. *Henry IV*, première partie, acte IV, scène 4.

2. *Ibid.*, deuxième partie, acte III, scène 1.

3. *Henry VI*, première partie, acte III, scène 1.

4. *Ibid.*, acte V, scène 1.

5. *Ibid.*, troisième partie, acte IV, scène 6; *Richard III*, acte 1, scène 1.

6. *Ibid.*, deuxième partie, acte IV, scène 1.

que son frère Edouard IV mourra de la main d'un homme dont le nom commence par un *G*, sur quoi le roi fait jeter en prison son frère George, duc de Clarence [1]. La reine Marguerite prédit tous les crimes que commettra Richard III ainsi que la condamnation à mort de Gray, Hastings et Buckingham [2], ce dernier ayant lui-même provoqué son sort en trahissant dans l'intérêt de Richard le serment de fidélité qu'il avait fait à Édouard le jour des Trépassés, et voilà que le roi Richard l'envoie au gibet ce même jour [3]. Mais un barde a aussi prévenu le sanguinaire despote qu'il ne vivra pas longtemps après avoir vu Richmond [4], et le pays appelle effectivement comme vengeur Richmond, qui bat Richard dans les champs de Bosworth et lui succède sur le trône sous le nom de Henri VII.

Toutefois l'élément mystique que représentent les prédictions ne pèse nulle part d'un poids si

1. *Henry VI*, troisième partie, acte V, scène 6. *Richard III*, acte I, scène 1.

2. *Richard III*, acte I, scène 3 ; acte III, scènes 3 et 4 ; acte IV, scène 4.

3. *Ibid.*, acte V, scène 1.

4. *Ibid.*, acte IV, scène 2.

lourd sur le destin des héros de Shakespeare que dans *Macbeth*, dont le sujet est tiré de la chronique écossaise de Holinshed et, quoique Macbeth soit peint dans le drame sous des couleurs plus noires que dans la chronique, c'est bien dans la chronique que les prophéties ont leur fondement. On sait que les magiciennes saluent dans l'acte Ier comme than de Cawdor et futur roi, le than de Glamis qui revient victorieux de la bataille. L'accomplissement rapide de la première prédiction éveille l'ambition qui sommeillait au fond de l'âme de Macbeth, et sa méchante femme le pousse tellement à l'action que le héros devient meurtrier, assassine traîtreusement le bon roi Duncan, son hôte, et se fait élire roi. Mais les sorcières ont aussi fait une prédiction à Banquo, le compagnon d'armes de Macbeth : elles lui ont prédit que ses fils seraient un jour rois ; c'est pourquoi l'œuvre de crime doit être continuée : Banquo périra aussi, mais son fils Fleance échappe à la mort. Le roi qui commet toujours plus de cruautés pour sa défense, va enfin trouver les magiciennes qui l'entraînent à sa perte par des prédictions trompeuses : elles lui disent qu'il ne périra que quand la forêt de Birnam se mettra

en marche pour Dunsinan, et qu'il ne périra que de la main d'un mortel qui n'est pas né de femme. Par suite d'un caprice du sort ces deux choses, qui paraissent impossibles, s'accomplissent, et le tyran ayant perdu la bataille, tombe sous le bras vengeur de Macduff.

Shakespeare qui — comme nous le verrons plus loin — connaissait à fond les traditions et la littérature de son époque se rapportant à la démonologie, conduit dans la scène des sorcières le spectateur dans une sombre caverne au milieu de laquelle fume une chaudière ; les trois sorcières dansent autour et jettent dedans divers ingrédients nécessaires au charme qu'elles veulent opérer : un crapaud, des tronçons de serpent, un œil de lézard, de la cervelle de corbeau, une gueule de chien, du jus de ciguë, puis de la momie desséchée, un crâne de huppe, une bouche de Turc blasphémateur, un foie de juif, etc.

« Un doigt d'enfant de fille de joie,
Etranglé en naissant et enfoui par sa mère,
Épaissiront le mélange en gelée solide.
Ajoutons encore des entrailles de tigre,
Tous ingrédients nécessaires à ce charme. »

En ce moment paraît Hécate. Cette figure énigmatique de la mythologie grecque, fille du Tartare et de la Nuit, qu'on a souvent identifiée avec Séléné ou la Lune, était la déesse de la nuit et de toutes les forces occultes de la nature ; c'est pourquoi on la regardait déjà dans l'antiquité comme la protectrice des arts magiques et de la sorcellerie. C'est en cette qualité qu'elle continua à être honorée en secret durant tout le moyen âge et même plus tard, sa figure s'étant fondue alors avec celle de quelques personnages similaires des mythologies du Nord [1]. Elle figure à deux reprises dans le *Macbeth* de Shakespeare : d'abord sur la bruyère où elle rencontre les sorcières et leur reproche d'avoir osé lier à son insu un commerce d'oracles et de maléfices avec Macbeth, un ingrat qui ne les caresse que pour ses intérêts et ses vues particulières, c'est pourquoi elle leur ordonne de revenir la trouver à la source d'Achéron pour y réparer leur faute : là elles prépareront leurs vases et leurs charmes et tout l'appareil de leur art en vue de la visite de Macbeth qui viendra les interroger sur sa destinée [2].

1. W. Scott, ouv. cité, p. 110. Spalding, ouv. cité, p. 21.
2. Acte III, scène 5.

Macbeth vient en effet ; il exige qu'on réponde à ses questions ; toutefois ce n'est pas les sorcières qu'il veut entendre, mais leurs « maîtres ». Alors apparaissent successivement au milieu du tonnerre au-dessus de la chaudière les visions évoquées : c'est d'abord une tête armée d'un casque, puis un enfant ensanglanté, enfin le fantôme d'un enfant couronné avec un arbre dans sa main. C'est dans leurs propos ambigus, contradictoires et trompeurs que Macbeth doit deviner l'avenir. Cependant il veut en savoir encore davantage ; la postérité de Banquo montera-t-elle effectivement sur le trône ? La chaudière magique s'enfonce sous la terre ; une nouvelle vision paraît à ses yeux : ce sont huit rois, tous semblables de figure, qui viennent à la file et dont le dernier tenant un miroir dans la main indique qu'il en vient encore après lui [1], et l'ombre de Banquo qui fait signe que c'est sa postérité... Puis la vision et les magiciennes disparaissent, Macbeth se sauve avec horreur de ce lieu en murmurant tout le long du chemin : « Surtout plus de visions !... »

1. Le miroir servait parfois à prédire l'avenir. Voir Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 479.

Les sorcières de *Macbeth* — sur l'existence et la nature desquelles nous donnerons plus loin des détails circonstanciés — occupent une place intermédiaire entre la divination et la magie noire, et montrent que la démonologie du temps de Shakespeare reconnaissait aussi des genres de divination qui, ayant pour origine un pacte avec les puissances des ténèbres, servaient le plus souvent à faire sournoisement du mal aux hommes et étaient par conséquent interdits et poursuivis par les tribunaux [1]. On trouve un exemple de ce genre de divination dans la seconde partie de *Henry VI* lorsque, à la demande de la duchesse de Gloster, Marguerite Jourdain, la « rusée sorcière » et Roger Bolingbroke, le « nécromant », réussissent, au milieu des éclairs et du tonnerre, à évoquer un spectre et à lui arracher quelques phrases à double sens. Mais ils ont été épiés et tous les complices de cet acte de magie seront sévèrement punis [2]. Richard III, n'étant encore que duc de Gloster, attribue sa difformité à de pareils maléfices, mais il est probable que c'est uniquement dans le but

1. *Démonologie du roi Jacques*, p. 59.
2. Acte Ier, scènes 2 et 4 ; acte II, scènes 1, 3 et 4.

de se venger de la reine sur qui il en fait peser le soupçon [1]. Il est aussi fait mention de sortilèges dans *Othello*. Brabantio croit que sa fille a été enchantée au moyen d'un philtre, sinon elle ne pourrait pas être amoureuse du More [2] ; d'autre part, Othello voulant faire comprendre à sa femme le prix du fatal mouchoir, lui raconte qu'il le tient d'une bohémienne et que sa possession est un gage de la fidélité de l'épouse. « ... Il renferme un charme magique. Le tissu en a été fait par une sybille inspirée âgée de deux cents ans. Un insecte sacré a fourni la soie et, pour la teindre, la magicienne a sucé le sang d'un cœur de vierge momifié... [3] »

Une pratique de maléfice à l'efficacité de laquelle on croyait beaucoup au temps de Shakespeare était l'envoûtement qui consistait à percer d'une aiguille ou à faire fondre sur le feu l'image en cire d'une personne à qui l'on voulait du mal ou dont on souhaitait la mort [4].

1. *Richard III*, actes III, scène 4.
2. Acte Ier, scène 3.
3. Acte III, scène 4.
4. Voir la *Démonologie du roi Jacques*, p. 107. Klöpper, ouv cité. Lucy, ouv. cité, p. 11, et Th. Dyer, ouv. cité, p. 36—37.

IV

Croyance au diable et sorcellerie

Au temps de Shakespeare, la notion de pactes conclus avec les puissances occultes en vue de faire du mal aux hommes était fondée sur la croyance au diable, qui était cultivée comme une science à cette époque.

Nous avons vu plus haut comment le christianisme vainqueur avait fait de la plupart des divinités païennes des démons ou malins esprits, ce qui amena dans le courant du moyen âge une certaine transformation de la notion du diable, considérée alors comme faisant partie intégrante de la religion chrétienne. La négation du diable était regardée par l'Église comme une hérésie des Sadducéens ; cependant sous l'influence de la Réforme, dans les pays où le protestantisme se propagea au cours du XVIe siècle, des divergences dans la manière de concevoir le rôle du démon

ne tardèrent pas à se manifester. Les réformateurs aussi reconnaissaient que l'existence des démons, la possession diabolique, la sorcellerie et la légitimité de sa répression sont des choses qui peuvent être prouvées par les Écritures ; ils reconnaissaient aussi l'authenticité des miracles racontés dans la Bible. En revanche, ils niaient que l'Église eût reçu du Ciel le pouvoir d'en faire : ils étaient donc forcés, dans cet âge de superstition et de bigotisme, d'attribuer à l'influence et au pouvoir du diable tous les phénomènes dont ils ne pouvaient donner une explication naturelle faute de connaissances scientifiques suffisantes. Voilà pourquoi, précisément à l'époque de Shakespeare et dans les pays à majorité protestante, comme l'Angleterre, les persécutions contre les personnes soupçonnées d'entretenir des relations coupables avec les esprits du mal furent générales et particulièrement violentes [1].

L'expression la plus frappante des efforts que les princes firent en ce sens est la *Démonologie de Jacques Ier* [2] que Shakespeare devait bien con-

1. Spalding, ouv. cité, p. II, p. 26, et suiv. Brandes, ouv. cité, p. 596.

2. Voir la note à ce sujet au commencement du chapitre III.

naître, comme on peut en fournir plus d'une preuve. Le fils de Marie Stuart, qui était monté tout jeune sur le trône d'Écosse sous le nom de Jacques VI après que sa mère eût été chassée du pays et qui, par un singulier retour du sort, succéda en 1603 sous le nom de Jacques Ier à Elisabeth d'Angleterre, l'auteur de la mort de Marie Stuart, n'avait pas suivi la religion de sa mère qui était restée fidèle à la foi catholique jusque sur l'échafaud. Bien qu'il se fût montré tolérant envers le catholicisme dans sa jeunesse, les convictions protestantes devinrent de plus en plus fortes chez lui à mesure qu'il avançait en âge et, enfin, se dressant à la fois contre les Églises catholique, presbytérienne et les sectes puritaines, il établit définitivement le pouvoir de l'Église épiscopale ou officielle d'Angleterre. Si Jacques était zélé pour la religion, il aimait aussi à faire montre de son savoir et surtout de ses connaissances en théologie ; comme roi d'Écosse, il avait écrit sous forme de dialogue un traité sur la démonologie, dans lequel il s'efforçait de dissiper tous les doutes, de réfuter toutes les opinions erronnées qui avaient cours et d'exposer, en s'appuyant sur le dogme, les idées que, dans sa conviction, les

théologiens, les moralistes et les gouvernements devaient avoir sur ce sujet. Ce livre bizarre fait aussi une distinction entre la magie ou nécromancie d'une part, et l'incantation ou la sorcellerie proprement dite d'autre part. Il appuie nombre de ses arguments sur les aveux arrachés aux accusés dans les procès de sorcellerie de l'époque : il fait connaître toutes les formes que prend le diable, tous les sophismes dont il use pour induire l'homme en tentation ; il établit une classification des différentes espèces de démons, et proclame qu'il est du devoir de l'État et de chaque chrétien de poursuivre et d'exterminer impitoyablement toute espèce de magie et de sorcellerie.

Pour avoir une compréhension parfaitement nette des passages de l'œuvre de Shakespeare qui se rapportent aux démons et aux sorcières, il faut prendre en considération le fait que la croyance au pouvoir diabolique et à la sorcellerie ainsi que la lutte entreprise contre les dangers qu'ils faisaient courir aux hommes avaient reçu une sanction légale, qu'on avait brûlé comme sorcières des centaines de vieilles femmes sous le règne du roi Jacques, que les poursuites judiciaires

continuèrent jusque bien avant dans le XVIIIe siècle, et qu'il est démontré que Shakespeare a eu connaissance des procès en sorcellerie de cette époque et des nombreux écrits qui s'y rapportent [1]. C'est ainsi que nous trouvons une tentative d'exorcisme dans la *Comédie des Erreurs*. Confondu après toute une série de méprises avec son frère jumeau, Antipholus d'Éphèse est sur le point d'être arrêté par les gens de la police qui le prennent pour un fou, lorsque le magister Pinch s'offre de l'exorciser par des prières et de faire rentrer Satan aux enfers ; mal en prend à l'infortuné magicien qu'on accable d'injures quand la vérité éclate enfin [2]. Cela ressemble fort à la scène du *Soir des Rois* où l'on accuse sans fondement Malvolio d'être fou, c'est-à-dire possédé du diable, « dont la voix se fait entendre sourdement en lui » ; on l'encourage à lutter contre Satan qui est « l'ennemi du genre humain » ; Fabien est d'avis qu'en pareil cas il faut user de douceur, car « Satan ne se laisse point malme-

1. Brandes, ouv. cité, p. 597. W. Scott, ouv. cité, p. 49 et suiv., 183 et suiv.

2. Acte IV, scène 4 ; acte V, scène 1.

ner » ; Marie presse Toby Belch de faire réciter une prière au malade. Le plus avisé de tous est encore le bouffon, car c'est lui qui s'aperçoit le premier que Malvolio est sain d'esprit. Il prend congé de lui par ces mots : « Tu n'es pas plus fou qu'un autre : adieu, mon diable [1] ! »

Pour l'explication de ce qui précède, il faut savoir que, bien qu'on crût partout dans ce temps à la possibilité de la possession démoniaque et qu'on ne pût s'expliquer autrement une foule de cas pathologiques, les protestants ne croyaient plus aux exorcismes et se moquaient, en les qualifiant d'impostures, des cérémonies pratiquées dans ce but par les prêtres catholiques [2]. Il est évident toutefois que, dans les scènes citées, Shakespeare se moquait non seulement des exorcismes, mais de la croyance même à l'obsession.

Nous avons parlé du rôle d'Owen Glendower comme magicien dans *Henry IV*. Il se vante de commander et d'apprendre à d'autres à commander au diable : il tâche d'en imposer à Percy par

1. Acte III, scène 4, et acte IV, scène 2.

2. *Démonologie du roi Jacques*, édit. citée, p. 165 et suiv. Anders, ouv. cité, p. 109. Spalding, ouv. cité, p. 61-62, 76-77.

l'énumération des démons qu'il a à son service [1]; tout ceci pour prouver qu'il pratique la nécromancie et non la sorcellerie, car les nécromants prétendaient se servir des démons sans leur donner prise sur eux [2].

Shakespeare refait dans une autre pièce, écrite plus tard, l'énumération des diables cités par Glendower à Percy. Dans le *Roi Lear*, les discours, à première vue insensés, d'Edgar qui simule la folie sous la figure de « Pauvre Tom » font, examinés de près, l'impression de contenir un exposé du système démonologique de l'époque. Edgar se dit tourmenté, persécuté par des malins esprits : ce sont Flibbertigibbet qui prend la figure d'un feu-follet, fait bêler et grimacer les hommes, leur donne la cataracte, cause la rouille des blés ; Smolkin, qui ne lui laisse pas un moment de repos ; Frateretto qui raconte que « Néron pêche à la ligne dans la mare de l'enfer ». Il nomme encore Obidicut, le démon de la paillardise ; Hobbididance, « le prince du mutisme » ; Mahu, le démon du vol et Modo celui du meurtre [3]. Tous ces noms

1. Première partie, acte III, scène 1.
2. *Démonologie du roi Jacques*, p. 31.
3. Th. Dyer, ouv. cité, p. 26.

se retrouvent dans l'ouvrage publié en 1603 par Samuel Harsnett sur l'ordre du « Privy Council » contre les exorcismes du jésuite Weston, et dans lequel se trouvent aussi des passages qui rappellent les tourments de Caliban dans la *Tempête* [1]. C'est dans les écrits contemporains sur la démonologie que Shakespeare a trouvé les noms de Paddock (le crapaud), Gray-malkin (le chat), Harpier (dragon), les auxiliaires des magiciennes de Macbeth, ainsi qu'Amaimon, Barbason, Ziminar et Setebos qui étaient des diables d'une catégorie supérieure et dont le poète fait mention dans plusieurs de ses pièces [2].

Shakespeare cependant n'a pas fait paraître les diables sur la scène, bien qu'il eût pu en trouver des exemples chez son contemporain de génie Marlowe, lequel a eu certainement quelque action sur lui [3]. Mais il n'a pas éprouvé les mêmes scrupules pour ce qui concerne les sorcières ; toutefois il n'en met sur la scène que dans *Henry VI*

1. Acte III, scènes 4 et 6 ; acte IV, scène 1.

2. Gervinus, ouv. cité, III, p. 348. Anders, ouv. cité, p. 109 et suiv. Th. Dyer, ouv. cité, p. 28.

3. Spalding, ouv. cité, p. 36 et suiv. Reg. Scott, ouv. cité, p. 314 et 327. Th. Dyer, ouv. cité, p. 57.

et dans *Macbeth* ; dans d'autres pièces, il en fait simplement mention.

Dans la *Comédie des Erreurs*, Dromio de Syracue invoque la Vierge Marie et se signe cent fois, parce qu'il se croit entouré de vampires, de hiboux et de sorcières qui le pourchassent, le barbouillent de suie, le teignent en bleu, sucent son âme quand il ne leur obéit pas [1] ; son maître Antipholus est aussi d'avis que « ces lieux sont le séjour de magiciennes, c'est pourquoi il faut les quitter au plus vite [2] ».

Dans les *Joyeuses Commères de Windsor*, Falstaff qui a dû se déguiser en femme après l'échec de son aventure d'amour, est pris pour la diseuse de bonne aventure alors très renommée de Bentford [3] et Slender veut apprendre de lui où il retrouvera la chaîne qu'on lui a volée ; cependant on a le droit de douter, puisque c'est Falstaff lui-même qui s'en vante, que la police l'ait mis au pilori comme sorcière à cause de ce déguisement et parce qu'il avait si bien contrefait la sorcière [4].

1. Symonds, ouv. cité, p. 632 et suiv.
2. Acte II, scène 2.
3. Acte III, scène 2.
4. Acte IV, scène 5.

Dans le *Conte d'hiver*, Polixène, roi de Bohême, traite la pauvre Perdita de « méchante magicienne » (« fresh piece of excellent witchcraft », acte IV, scène 3) et la menace d'une mort cruelle, parce que son fils Florizel en est tombé amoureux et veut l'épouser. Nous avons parlé du rôle que joue dans la *Tempête* Caliban, fils du diable et de la défunte sorcière Sycorax; Caliban, à ce titre, a des prétentions sur l'île enchantée dont, à son dire, Prospero n'a fait qu'usurper la possession; c'est pourquoi il le maudit de bon cœur appelant sur lui « tous les maléfices, vampires, crapauds de Sycorax. » Mais Prospero lui-même convient que la mère de Caliban était une puissante magicienne qui « commandait à la lune, au flux et au reflux[1]. »

Après ce que nous venons de dire de la croyance au diable, on peut se faire une idée assez claire de ce qu'on entendait au temps de Shakespeare sous le nom de sorcellerie. Suivant la croyance commune, les gens — hommes ou femmes — qui avaient fait un pacte avec le diable, étaient à même de faire aux hommes toute sorte de mal, de détruire leur bien, de nuire à leur réputation, ruiner leur

1. Acte Ier, scène 2; acte V, scène 1.

santé et même mettre leur vie en danger; il étaient à même de causer des dommages par le éléments, surtout en déchaînant des tempêtes, d répandre des maladies contagieuses, de jeter de sorts aux hommes et aux animaux. Pour exécuter leurs pratiques, ils pouvaient prendre ou faire prendre aux autres la forme qu'il leur plaisait ils pouvaient se rendre invisibles à volonté, s'élever dans les airs et voler sur un manche à bala ou un porc; ils prédisaient l'avenir; trahissaien les secrets d'autrui, donnaient toute sorte d'ingrédients magiques aux gens qui avaient recours à eux. Il s'était formé tout un cycle de légendes au sujet de leurs relations, leur commerce d'amour avec le diable et leurs sabbats [1].

Bien que les sorciers aient eu à l'origine des figures différentes dans l'imagination des peuples qui y croyaient, on finit avec le temps par les ramener à un type unique, la diversité des noms montrant seule la diversité des origines. A l'époque de Shakespeare, les hommes qui pratiquaient

1. *Démonologie du roi Jacques*, édit. citée, p. 3 et suiv. Reg Scot, ouv. cité, p. 7-8. W. Scott, ouv. cité, p. 67, 232, 233 et 251. Heine *Der Doktor Faust*, p. 195-196.

la magie étaient appelés sorciers (sortiarius) ou sorcières (sortiaria), empoisonneurs (veneficus) ou empoisonneuses, enchanteurs ou magiciennes ; les femmes seules portaient les noms de strixes ou striges, Thessaliennes et Lamies et, chez quelques peuples du Nord, de Haxa, d'où est venu l'allemand Hexe [1]. L'anglais « witch » est d'origine saxonne et signifie « voyant » (wicce-witan). Il est étonnant que depuis la Médée du mythe grec, il se soit trouvé en tous temps et chez tous les peuples plus de sorcières que de sorciers ; la *Démonologie du roi Jacques* l'attribue au fait que la femme étant plus faible que l'homme, est aussi plus exposée au danger de succomber aux tentations du diable, ce qui est prouvé par la chute de nos premiers parents [2].

C'est au temps de Shakespeare que la violence des persécutions contre les sorciers fut à son point culminant dans les pays catholiques comme dans les pays protestants. Chez les catholiques, la procédure à suivre dans les procès de sorcellerie était

1. *Démonologie du roi Jacques*, p. 78, 108, 180. Reg. Scot, *Discovery*, édit. citée, Épistle XXI. W. Scott, ouv. cité, p. 86 et suiv.

2. P. 104 et suiv.

réglée par un décret du pape Innocent VIII, et chez les protestants par la *Démonologie du roi Jacques* et la législation qui s'en inspirait. Il arriva une fois que la reine Élisabeth fut empêchée de dormir pendant plusieurs nuits par un mal de dents; on attribua la chose aux maléfices d'une femme Dyer et cela suffit à la faire condamner. Le duc de Buckingham fut décapité pour avoir suivi les conseils d'une sorcière. Pendant le voyage que Jacques fit en Danemark, lorsqu'il était encore roi d'Écosse, pour épouser la princesse Anne, il s'éleva une effroyable tempête qu'on attribua aussi à des sortilèges: il s'ensuivit toute une série de procès qui menèrent plusieurs des accusés au gibet ou au bûcher. C'est en vain que quelques personnes éclairées, Réginald Scot entre autres, dans son traité *The Discovery of witchcraft*, démontrèrent l'inanité de la croyance aux sorciers ; elle était trop profondément enracinée dans les âmes pour être détruite par des raisonnements et, en outre, le fanatisme faisait considérer ces persécutions comme une œuvre méritoire. Il suffisait le plus souvent de la rencontre du « damnum minatum » et du « malum secutum », c'est-à-dire d'avoir prédit un malheur, pour être accusé d'en être la

cause. Le plus souvent on ne permettait même pas à ces infortunés de se défendre, ou bien il arrivait parfois que, brisés par les tortures ou trompés par de fausses promesses, ils s'accusaient des crimes les plus absurdes; ils n'avaient souvent que l'alternative d'être asphyxiés à l'épreuve de l'eau ou d'être condamnés à mourir sur le gibet ou sur le bûcher [1]. La force probante des faits elle-même était incapable d'ouvrir les yeux des juges sur la fausseté des aveux arrachés par la torture; ainsi on croyait ferme comme dogme par exemple — quantité d'aveux l'attestent — que les sorciers peuvent se rendre invisibles, changer de forme, voler dans l'air, et il ne venait à personne l'idée bien simple pourtant que, si c'était vrai, aucun de ces malheureux n'irait au supplice [2].

Les prédécesseurs anglais de Shakespeare mettaient des sorcières sur la scène. Nous citerons entre autres la magicienne d'Edmonton, où l'on y fait paraître sous la figure de Mother Lawyer

1. Reg. Scot, ouv. cité, p. 19-21, 24-25. Th. Dyer, ouv. cité, p. 30-31.

2. W. Scott, ouv. cité, p. 184, 244. Mézières, ouv. cité, p. 389. Brandes, ouv. cité, p. 596-597. Spalding, ouv. cité, p. 108, 111. Lucy, ouv. cité, p. 11 et suiv.

une tragique magicienne, c'est-à-dire une femme qui n'est pas plus sorcière qu'une autre, mais qui, parce qu'on la croit telle, qu'on la persécute, la méprise, finit par se révolter contre la société et s'efforce de lui nuire [1].

Shakespeare — comme nous l'avons dit — fait figurer des sorcières dans deux de ses drames : l'un est la trilogie de *Henry VI*, une œuvre de jeunesse ou plutôt une chronique mise sur la scène, conçue sans unité dramatique, qui n'est peut-être pas en entier de lui, mais qu'il aura remaniée en vue de la mise en scène [2] ; l'autre est *Macbeth*, écrite lorsqu'il était parvenu à la maturité de son talent.

La sorcière qui figure dans la première partie de *Henry VI* n'est autre que Jeanne d'Arc, sous la dénomination de Pucelle en usage chez les Français de l'époque où elle vécut. La deuxième et la troisième parties de la trilogie ont pour unique objet les luttes acharnées de la Rose blanche et de la Rose rouge ou des maisons d'York et de Lancaster, mais dans la première, Shakespeare

1. Symonds, ouv. cité, p. 478 et suiv.
2. Th. Dyer, ouv. cité, p. 24-25.

raconte comment « Henry de Windsor perdit ce que Henry de Monmouth avait gagné » : c'est-à-dire la défaite des Anglais en France sous le règne de Charles VII, et se fait dans ce récit l'interprète de l'opinion régnante à cette époque en Angleterre. Il est naturel que les Anglais auraient eu honte de convenir que leurs généraux avaient été incapables de vaincre une armée conduite par une simple bergère, et c'est pourquoi leur honneur exigeait qu'ils fissent de la Pucelle une sorcière alliée du diable. Il faut dire pour leur excuse, et ceci est peu glorieux, que les Français sujets du roi d'Angleterre, ou du moins le clergé normand et les docteurs de l'Université de Paris, partageaient la manière de voir des Anglais.

Le portrait que Shakespeare fait de Jeanne d'Arc dans son drame est vague, flottant, plein de contradictions et laisse planer le doute sur l'opinion que le poète avait de ce personnage ; on reconnaît, à la manière dont il a traité ce sujet, qu'il s'est conformé à contre-cœur à ce jugement.

A sa première apparition sur la scène, Jeanne, avec un enthousiasme sincère et en termes inspirés, fait part de sa mission et refuse d'écouter les propos exaltés du Dauphin qui font pressen-

tir son amour ; tous les Français croient à son pouvoir d'opérer des miracles, et ce n'est qu'au commencement de la pièce que quelques mauvaises langues se permettent des remarques obscènes sur sa rencontre avec Charles VII ; le roi, couronné par son aide, prédit que les Français l'honoreront un jour comme la patronne de leur nation. Naturellement les Anglais voient en elle non seulement une sorcière, mais une fille perdue ; le duc d'York fait seul exception et croit jusqu'à la fin à sa pureté. Si les propos moqueurs et grossiers qu'elle tient aux négociateurs anglais ainsi que ceux avec lesquels elle s'exprime sur le compte du brave Talbot, tombé sur le champ de bataille, jettent déjà quelque confusion dans nos idées sur la belle personnalité de Jeanne victorieuse, le trouble ne fait qu'augmenter lorsque la fortune se détourne d'elle. Devant Angers, elle évoque des esprits qui sortent de dessous terre au milieu des éclats de la foudre, mais nous ignorons s'ils viennent de l'enfer. Elle leur demande un présage pour l'avenir ; elle implore leur aide contre les Anglais, les esprits restent muets ; elle leur offre son corps, ils se détournent et, enfin, son âme : alors les esprits disparaissent et Jeanne s'aperçoit

avec désespoir qu'elle a perdu son ancien pouvoir, que « l'enfer est trop fort pour qu'elle puisse lutter avec lui [1]. » Elle n'est donc pas l'alliée, mais l'adversaire du diable.

On est révolté du récit que fait Shakespeare des souffrances de Jeanne à ses derniers moments. Elle renie son père, le vieux berger qui se lamente sur le sort de son enfant ; elle déclare qu'elle n'est pas sa fille, qu'elle est issue d'un sang plus noble et repousse le « vilain » avec rudesse. Dans son dernier interrogatoire, elle se dit pure, innocente, l'élue du Ciel ; elle a fait des miracles sans le secours du démon ; mais lorsqu'on l'envoie au bûcher, elle avoue, peut-être pour sauver sa vie, qu'elle a eu une liaison avec le duc d'Alençon et qu'elle en porte le fruit dans son sein. Puis, quand elle voit que tout est en vain, sans dire lequel de ses aveux était la vérité, elle maudit les Anglais avec rage et marche à la mort.

Il est hors de doute que Shakespeare n'a été, dans cette peinture confuse du caractère de Jeanne

1. « My ancient incantations are too veek,
And hell too strong for me to buckle with. »

(Acte V, scène 2.)

d'Arc, que l'interprète des préjugés de son temps.

Nous ne pouvons voir encore qu'une chronique dramatisée dans les scènes de la deuxième partie de la trilogie, racontant l'incantation qui eut lieu par ordre de la duchesse de Gloster ainsi que les conséquences qu'elle entraîna pour ses acteurs[1]. Tout ceci n'est qu'un épisode sans grande importance au point de vue de l'action du drame, mais qui a le mérite de nous faire une description détaillée et conforme aux mœurs de l'époque d'une scène de magie et d'évocation d'esprits, et de nous instruire de la procédure et de la répression usitées en pareil cas[2].

Les scènes des sorcières de Macbeth que nous avons décrites plus haut sont un problème à résoudre dont l'étude est d'une importance bien autrement considérable tant au point de vue de l'art dramatique que de l'histoire littéraire.

Pour ce qui concerne l'existence et la nature des sorcières de *Macbeth*, nous devons en premier lieu repousser formellement l'idée que ce

1. Voir les passages plus haut.

2. W. Scott, ouv. cité, p. 164 et suiv. Wurth, ouv. cité, p. 300. Anders, ouv. cité, p. 112.

n'étaient pas des personnes réelles, vivantes, mais des figures symboliques, réflexes des pensées de Macbeth ou nées de l'imagination surexcitée des personnages du drame ; cette hypothèse est exclue par le fait même qu'elles paraissent et parlent, lorsqu'elles ne sont vues d'aucun des personnages en scène. Le public pour lequel Shakespeare écrivait et qui avait vu maintes fois des personnes condamnées à mort pour sorcellerie, n'aurait pas compris pourquoi le poète symbolisait le destin ou la tentation sous la figure d'une sorcière [1] ?

Il faut convenir toutefois que les sorcières de *Macbeth* semblent composées d'éléments quelque peu hybrides et disparates, qu'elles contiennent des énigmes insolubles et des contradictions inexplicables, ce qu'on peut aussi attribuer au

1. Ceci est démontré d'une façon péremptoire par Gustave Rümelin dans ses *Shakespeare-Studien*, Stuttgart, 1874; p. 82-85. Voir encore à ce sujet : Gervinus, ouv. cité, III, p. 301 et suiv. Mézières, ouv. cité, p. 388. Wurth, ouv. cité, p. 299. Spalding, ouv. cité, p. 87 et suiv. Walter Bormann : *Shakespeare's scenische Technik u. dramat. Kunst*. Shak. Jahrb. XXXVII, p. 202. Lucy, ouv. cité, p. 16. Dans la *Quarterly Review* de 1890, p. 104, un article anonyme intitulé : *Shakespeare's Ghosts, Witches and Fairies*. Paul Gyulai, ouv. cité, p. 22.

fait que cette tragédie n'est peut-être pas parvenue jusqu'à nous dans son intégrité ; on est frappé en effet de son peu d'étendue : c'est une des plus courtes des pièces de Shakespeare, et le manque de proportions entre les parties induit à penser qu'il s'en est perdu plus d'une scène [1].

Plusieurs écrivains ont déjà fait observer que la seconde apparition des sorcières lorsque, sur le champ de bataille, elles barrent, pour ainsi dire le chemin aux chefs victorieux pour les saluer et prédire, sans y être invitées, un glorieux avenir à Macbeth, elles sont au nombre de trois et que le poète, suivant du reste en ceci la chronique de Holinshed d'où il a tiré son sujet, les appelle à plusieurs reprises « Sœurs du Destin » (weird sisters) : toutes ces choses ne concordent point avec l'idée qu'on se faisait alors des sorcières. Ces traits rappellent plutôt les Parques ou les Walkyries des Germains ou mieux encore les Nornes de la mythologie scandinave qui étaient aussi trois sœurs : Urda, Verandi ou Varanda et Skulda et tenaient en leurs mains le passé, le présent et l'avenir. Quelques critiques vont jusqu'à déclarer

1. Brandes, ouv. cité, p. 599.

formellement que la première magicienne qui salue Macbeth comme than de Glamis, titre qu'il porte déjà depuis la mort de son père, parle au nom du passé, c'est donc Urda ; la deuxième qui le salue comme than de Cawdor est le présent, car, bien que Macbeth l'ignore encore, le roi, à la nouvelle de sa victoire, lui a déjà conféré cette dignité dans la scène précédente ; c'est donc Vérandi. Enfin, la troisième, celle qui lui prédit la royauté et qui lit dans l'avenir est Skulda. Le parallèle est séduisant à première vue, mais le rôle des magiciennes ne le justifie pas dans la suite [1].

Il est certain que, dans cette scène, Macbeth et Banquo sont frappés de surprise à la vue des sorcières et qu'elles leur font l'impression d'êtres surnaturels, tels qu'ils n'en avaient pas encore vu. Banquo dit : « ... Qui est-ce ? Elles ne ressemblent point aux habitants de la terre et pourtant elles marchent comme nous. » Et s'adressant aux sorcières : « Êtes-vous des êtres vivants et pouvez-vous répondre aux questions de l'homme ? » Et Macbeth : « Parlez, si vous pouvez parler. Qui

1. Spalding, ouv. cité, p. 86 et suiv. Delius : *Macbeth*, Einl. IV, I. Article de la *Quart. Review* mentionné plus haut. Heine : *Elementargeister*, p. 84. Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 27.

êtes-vous ? » Et Banquo poursuit : « Au nom de la vérité, répondez : êtes-vous des spectres fantastiques, ou êtes-vous en effet ce que vous paraissez être ? »

Et quand elles ont achevé leurs prédictions et que Macbeth voudrait en apprendre davantage, les sorcières « disparaissent ». Il faut remarquer ici que Shakespeare dans les instructions laconiques qu'il donne aux acteurs pour la mise en scène — si c'est bien lui qui les a rédigées — ne se sert que fort rarement des mots « disparaît, disparaissent » (vanishes, vanish) et seulement lorsqu'il s'agit d'apparitions de fantômes, et encore pas même toujours : ainsi les allées et venues du spectre du père d'Hamlet sont exprimées par les termes usuels de « enter » et « exit ». Les sorcières disparaissent donc et si brusquement qu'elles font dire à Banquo : « La terre, ainsi que l'onde, enfante des bulles aériennes, filles légères de l'air, qu'un souffle dissipe. Ce que nous avons vu n'était qu'un néant. Où sont-elles évanouies ? » A quoi Macbeth répond : « Dans l'air. Ces formes vaines que nous avons prises pour des corps, se sont perdues comme l'haleine dans les vents. »

C'est aussi ce que Macbeth écrit à sa femme

dans la lettre dont elle donne lecture : « Je les ai rencontrées le jour de la victoire... et au moment où je brûlais du désir de leur poser de nouvelles questions, elles se sont évanouies dans les airs. »

Comment s'expliquer maintenant la résolution soudaine que prend Macbeth après la conversation agitée qu'il a avec sa femme à la suite de l'apparition du spectre de Banquo au banquet du troisième acte, lorsqu'il dit : « J'irai trouver demain, oui, demain, dès le matin, mes trois magiciennes, il faudra qu'elles parlent encore ; je veux tout connaître... »

Et dans l'acte suivant, nous le voyons en effet paraître dans la caverne des magiciennes, les « Sœurs du Destin » du premier acte, qui, sur l'ordre d'Hécate, l'attendent prêtes à l'incantation. Comment Macbeth apprend-il que ces figures, encore si mystérieuses, si aériennes au premier acte, sont des magiciennes et où on peut les trouver pour apprendre d'elles l'avenir ? Ce fait reste inexpliqué ; mais il n'en subsiste pas moins que nous nous trouvons ici en présence de sorcières toutes semblables aux vieilles femmes que l'imagination populaire accusait au temps de Shakespeare de pratiquer la magie et la divination.

Ces magiciennes ont, suivant la description qu'en fait Banquo, l'air de vieilles femmes aux traits flétris, le menton hérissé de barbe, donc la mine des femmes qu'on soupçonnait alors d'être des sorcières [1]. Dès la première scène, elles entendent l'appel du chat et du crapaud, animaux dont le corps servait de demeure, selon la croyance du temps, aux esprits servants des sorcières. Elles font toujours leur apparition au milieu du tonnerre et des éclairs, et à leur venue le beau temps même devient orageux ; c'est à cette particularité que se rapportent leurs dernières paroles avant de disparaître : « Les jours sereins nous sont odieux ; les plus affreux sont pour nous les plus beaux. Envolons-nous sur les vapeurs de cet épais brouillard », ainsi que l'exclamation de Macbeth lorsqu'il paraît en scène pour la première fois : « Je n'ai jamais vu de jour si affreux et si beau [2] ! »

Elles racontent elles-mêmes comme quoi elles sont capables de déchaîner des tempêtes en mer. La femme d'un matelot n'ayant pas permis à une

1. Reg. Scot, ouv. cité, p. 3. Dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* on trouve aussi une allusion au métier de sorcières des femmes à barbe (acte IV, scène 2).

2. « Fair and foul » dans l'original.

de ces sorcières de manger des châtaignes dont elle avait plein son giron, c'est une raison suffisante pour que cette furie prenne la mer après son mari sous la forme d'un rat sans queue et lui porte une tempête. Le matelot ne périra pas, mais elle lui fera endurer de cruelles souffrances. Macbeth n'est pas seulement convaincu « qu'elles ont un savoir plus qu'humain [1], il connaît aussi leur pouvoir de destruction et de nuisance, c'est pourquoi il les conjure de lui révéler les secrets de sa destinée, n'importe par quel moyen [2]. Nous avons décrit plus haut la scène de la caverne.

Il est donc évident que les « Sœurs ou déesses du Destin » de la légende de Holinshed se sont transformées sous la main de Shakespeare en figures de sorcières telles que cet âge de superstition se les imaginait [3]. Cette métamorphose — qui ne pouvait naturellement supprimer toutes les contradictions — peut aussi s'expliquer par le fait que le poète ne croyant guère lui-même à

1. Acte I, scène 5.

2. Acte I, scène 3; acte IV, scène 1. Klœpper, ouv. cité, p. 106 et suiv. Anders, ouv. cité, p. 114 et suiv. Spalding, ouv. cité, p. 98 et suiv.

3. Voir à ce sujet Coleridge, ouv. cité, p. 371 et 468.

la sorcellerie et, ne voulant pas sacrifier complètement les figures plus poétiques et un peu plus nobles des « Sœurs du Destin », fut amené à faire aux croyances et au goût du public des concessions sans lesquelles l'idée qu'il voulait donner de ces personnages n'eût pas été suffisamment intelligible aux autres ou, du moins, ne fût jamais devenue populaire. On peut aussi donner pour explication que Shakespeare n'a pas voulu uniquement faire de son héros la victime d'un vulgaire maléfice : voilà pourquoi il a orné d'une certaine teinte d'héroïsme et de surnaturel la première scène de séduction, et c'est seulement après que Macbeth est tombé dans le piège qu'on lui tendait qu'on le voit se débattre dans les liens et devenir le jouet de vulgaires sorcières. C'est peut-être aussi à cette fin que Shakespeare met dans la bouche d'Hécate le reproche qu'elle adresse aux magiciennes d'avoir induit Macbeth en tentation par leurs oracles [1].

Ainsi, bien que le substratum des sorcières de Macbeth renferme des contradictions qui demanderaient à être expliquées et que la mise en scène

1. Acte III, scène 6.

s'efforce de concilier en mettant en relief tel ou tel des éléments constitutifs de ces personnages aux dépens des autres, le plus correct est encore de se conformer exactement pour la mise en scène à l'intention manifeste du poète. On ne saurait donc approuver Schiller qui, dans sa traduction, ou plutôt sa refonte de *Macbeth*, a fait des changements et des additions arbitraires aux scènes des sorcières, et mis dans la bouche des « Sœurs du Destin », dont il fait des personnages gigantesques, des développements moraux pour nous expliquer qu'elles ne font qu'exécuter les décrets de la destinée [1].

1. Voir à ce sujet l'ouvrage cité de Tieck, IV, p. 354 et celui de Gervinus, III, p. 315.

V

Songes, visions et apparitions de spectres.

Nous arrivons maintenant à la partie la plus sombre, la plus mystérieuse du monde surnaturel de Shakespeare, celle des songes, des visions et des spectres. C'est le point le plus intéressant, le plus irritant, pourrait-on dire, du problème dont nous essayons de donner la solution, car le poète a fait entrer ces éléments dans les pièces mêmes qui se meuvent dans le domaine de la plus grande vraisemblance, ce qui nous incite d'autant plus à rechercher dans quelle mesure Shakespeare ajoutait lui-même foi à ce qu'il veut nous faire croire.

C'est aussi dans ce domaine que la ligne de démarcation du surnaturel est le plus difficile à tracer. Chacun sait que des personnes bien portantes peuvent faire les rêves les plus étranges,

et que des personnes au cerveau malade, aux nerfs surexcités ou à tempérament hystérique peuvent voir à l'état de veille des choses incroyables qu'elles sont ensuite fermement persuadées d'avoir vues. Une explication naturelle de ces faits est impossible, et la foi aux forces et aux phénomènes surnaturels commence là où le songe, comme présage d'événements qui arrivent en effet ou comme conseiller de la personne qui l'a eu, semble indiquer l'immixtion d'une puissance supérieure dans notre vie et nos affaires d'ici-bas. Cette croyance au surnaturel se manifeste également lorsque le phénomène perçu en rêve ou à l'état de veille n'est pas représenté comme une pure chimère, mais comme un personnage ayant une vie propre, qui fait preuve de volonté, pourrait-on dire, influe sur les vivants et se reconnaît à ce qu'il est lui-même agissant, quoique sous forme de vision, ou s'il apparaît même aux personnes les moins portées par tempérament à croire aux visions.

Commençons par les songes.

Il s'est trouvé dans tous les temps et dans tous les pays des hommes qui ont cru que les rêves contiennent des avertissements ou des prédictions

touchant les événements de la vie. Plusieurs récits des Saintes-Écritures en font foi ; Galenus, Pausanias, Lucien y croyaient ; en revanche, il y a eu à toutes les époques des rationalistes, tels que Cicéron, qui ramenaient les songes à des causes naturelles et traitaient de superstition la croyance aux rêves. Celle-ci était fort répandue surtout à la grande époque de l'empire romain, mais elle persista dans la suite des âges, et au temps de Shakespeare elle préoccupait encore les esprits et engendra toute une littérature [1].

Les auteurs dramatiques ont de tout temps mis en œuvre les songes. Dans les *Euménides* d'Eschyle, le spectre de Clytemnestre, sorti de son tombeau, excite les Euménides endormies devant le temple d'Apollon à la venger d'Oreste. On connaît le charmant drame sous forme de songe de Calderon *La vida es sueño,* dont l'antimétabole est, en quelque sorte, la pièce de Grillparzer *Der Traum ein Leben* où il y a un songe sur la scène. De nos jours Rákosi [2], le célèbre écrivain hongrois,

1. Reg. Scott, ouv. cité, p. 143 et suiv. T. Gregorovius : *Der Kaiser Hadrian*, p. 368.

2. *A szerelem iskolája* (l'École de l'amour).

Erckmann-Chatrian [1], Gerhart Hauptmann [2] et nombre d'autres dramatistes ont intercalé des songes dans leurs pièces.

L'auteur peut mettre en œuvre les songes de deux manières : il peut en donner un récit ou bien les placer sur la scène sous les yeux du spectateur. Shakespeare s'est servi des deux procédés dans ses drames modernes. Dans la seconde partie de *Henri VI*, Gloster et sa femme se racontent leur songe ; celui du mari annonce un malheur ; celui de la femme est de bon augure ; enfin les événements donnent raison à celui du mari [3]. Dans *Richard III*, ce qui se rapporte à la lettre G (Georges) laquelle causera la perte du duc de Clarence, est plutôt de la divination [4]. Le même Clarence, enfermé à la Tour de Londres, raconte à son geôlier Brakenbury le songe horrible dans lequel il s'est cru jeter à la mer par son cadet Gloster, quels tourments il a soufferts en se noyant et comment il est arrivé dans le « royaume de l'éternelle nuit [5]. »

1. *Le marchand d'habits.*
2. *Hannele.*
3. Acte I, scène 2.
4. Acte I, scène 1.
5. Acte I, scène 4.

Quelques instants plus tard entrent les assassins soudoyés par Gloster qui, après une réponse cynique aux supplications de l'infortuné, le percent de coups et le noient dans un tonneau de Malvoisie. Ici, le rêve dont celui qui l'a eu fait seulement la narration, est le présage d'une mort prochaine ; la situation de Clarence et le fait que la prison où il se trouve a été le tombeau de bien des personnes de son rang, expliquent assez pourquoi il était tourmenté de funestes pressentiments, lesquels prirent en rêve une figure si effrayante. Dans la même pièce, Stanley voit aussi en songe le péril qui le menace, lui et Hastings ; il y échappe, mais Hastings ne croit pas aux « jeux trompeurs d'un sommeil agité » et c'est ce qui cause sa perte [1].

Tel est aussi le rêve d'Andromaque dans *Troïlus et Cressida*. La femme d'Hector y raconte un songe qui lui a fait voir la mort de son mari ; ce présage est confirmé par les « visions » d'Hécube, mère d'Hector, et la prédiction de Cassandre, en sorte que la famille entière vient supplier Hector de ne pas aller combattre Achille [2], mais le héros

1. Acte III, scène 2.
2. Acte V, scène 3.

reste inébranlable et sa destinée s'accomplit. Il est probable que Shakespeare a tiré cet épisode de l'ouvrage de Wynkin de Worde [1]. Ceci offre une grande analogie avec les rêves de mauvais augure de la femme de César, dont le conjuré Décius donne une explication rassurante afin que César n'échappe point à son sort [2].

La scène de somnambulisme de la reine dans *Macbeth* appartient aussi à ce genre-là [3]. Ici Shakespeare a certainement en vue un cas pathologique, et cette scène qu'il n'a point tirée de la chronique, est une des plus belles descriptions d'état d'âme qu'il ait faites. Lady Macbeth, qui a montré plus de résolution que son mari dans l'accomplissement de leurs crimes, se montre plus faible que lui quand le remords est venu. Elle fait de mauvais rêves qui la forcent à se lever de son lit; alors, un flambeau à la main, elle va et vient les yeux ouverts, mais sans voir; elle se frotte désespérément les mains comme pour en faire disparaître des taches de sang, et devant le médecin et la caméristе, comme si elle

1. Brandes, ouv. cité, p. 726.
2. *Jules César*, acte II, scène 1; acte III, scène 1.
3. Acte 5, scène 1.

parlait à son mari et toujours plongée dans un profond sommeil, elle trahit en termes confus le secret de leurs meurtres. Elle est si gravement atteinte que,peu après,on vient annoncer sa mort. Dans *Henry VI*, de pareilles visions causées par le remords viennent assaillir le cardinal de Beaufort à son heure dernière [1].

Citons enfin dans le *Conte d'hiver* le songe du vieux Antigonus [2] qu'il raconte dans un monologue lorsque, après son naufrage, il a réussi à atteindre la forêt de Bohême, où il sera bientôt déchiré par un ours. La reine Hermione qu'on croyait morte, lui est apparue en songe, comme « un calice de douleurs plein à déborder », et lui a ordonné de porter en Bohême et d'appeler Perdita sa fille encore à la mamelle qu'il devait exposer dans un désert par l'ordre du roi Léontes aveuglé par la colère. Antigonus se conforme aux ordres du songe, mais il laisse aussi auprès de l'enfant abandonné dans la forêt un petit trousseau dont le contenu révélera plus tard le secret de sa naissance et amènera le dénouement heureux

1. Deuxième partie, acte III, dernière scène.
2. Acte III, scène 3.

de la pièce. Ainsi, dans ce drame, qui a du reste tout à fait l'apparence d'un conte, le songe sert effectivement à montrer la volonté des puissances d'en haut, car si Antigonus n'avait pas fait ce que le songe lui avait commandé, Perdita n'aurait jamais rencontré Florizel, leurs pères ne se seraient jamais réconciliés et Léontes n'aurait jamais échappé à la malédiction divine qui, selon l'oracle, pesait sur lui.

Mais Shakespeare a mis plus d'une fois les songes sous les yeux des spectateurs. On trouve des scènes de ce genre dans deux pièces de ses dernières années : *Périclès* et *Cymbeline* et, comme nous l'avons dit plus haut, dans *Richard III*. Dans *Henry VIII*, le songe consolateur de la reine Catherine paraît aussi sur la scène [1], mais cette pièce ne pouvant être regardée qu'en partie comme l'ouvrage de Shakespeare, nous ne nous y arrêterons pas plus longuement.

Dans *Périclès*, qui est de toutes les œuvres qui ont paru sous le nom de Shakespeare, le drame le moins solidement construit et qui, par l'invraisemblance de la fiction, doit être rangé parmi

1. Acte IV, scène 2.

les pièees connues sous la dénomination de fantastiques, Diane apparaît en songe à Périclès endormi sur le pont du vaisseau et lui ordonne de se rendre à Éphèse, d'y sacrifier sur son autel et de dire à ses prêtresses comment il avait perdu sa femme [1].

Périclès obéit à la « déesse aux rayons argentés », et lui et sa fille Marina retrouvent à Éphèse, dans la grande prêtresse de Diane, l'un son épouse et l'autre sa mère Thaïs qu'ils croyaient morte. La scène étant ainsi transportée dans l'antiquité, la divinité intervient aussi à l'antique dans les affaires des hommes, ce que le poète met sous les yeux du spectateur.

Le songe de Cymbeline ressemble fort à celui de Périclès. Ici, son père mort, sa mère, ses frères tombés sur le champ de bataille apparaissent en rêve à Posthumus emprisonné et condamné à mort, ils récitent des vers à sa louange et supplient Jupiter de cesser de persécuter le héros innocent, puis, comme pour provoquer le dieu, ils disent : « Sors de ton palais de marbre et viens à notre secours, autrement nous, esprits,

1. Acte V, scène 2.

irons nous plaindre à tes collègues ; nous fuirons ton injustice, si tu ne viens pas à son secours [1] ! »

Et Jupiter paraît en véritable « deus ex machina », assis sur un aigle, au milieu des tonnerres et des éclairs, tenant un foudre dans sa main ; son « haleine divine a une odeur de souffre » ; il réprimande les esprits mutinés et les renvoie sur les collines fleuries de l'Élysée ; il déclare qu'il a persécuté Posthumus, parce qu'il l'aimait et qu'il l'élèvera s'il l'a abaissé, car il est né sous sa constellation et a prêté serment dans son temple. Ensuite il dépose sur la poitrine du dormeur une tablette où est écrit en termes énigmatiques le sort qui lui est réservé. Posthumus, à son réveil, trouve la tablette. (Dans l'original il y a d'abord « tablet », puis « book. ») Un augure romain lui explique le sens de la prédiction qu'elle contient et qui finit par s'accomplir, car il recouvre la liberté, retrouve sa femme Imogène, et le roi Cymbeline, délivré de sa méchante épouse, les reçoit tous deux comme ses enfants. Le songe joue donc ici le rôle d'un personnage agissant et dont l'action sur les person-

1. Acte V, scène 4.

nages en état de veille est visible. Dans cette pièce, Shakespeare s'est conformé de son plein gré aux procédés primitifs de ses prédécesseurs et de ses contemporains en fait de technique dramatique [1].

Que le songe mis sur la scène dans *Richard III* est différent ! Là aussi, on voit apparaître des morts, mais ce sont les ombres d'hommes égorgés respirant la vengeance, et non des esprits élyséens accusant les dieux.

Richard III et le comte de Richmond, le futur Henry VII, se préparent à livrer une bataille décisive dans la plaine de Bosworth ; sur la scène on aperçoit leurs tentes dressées côte à côte. Les deux chefs, suivis de leurs partisans, entrent chacun dans la sienne pour prendre un moment de repos et se couchent ; l'un accablé des sombres pressentiments que lui donne la conscience de ses crimes, l'autre recommandant à Dieu lui et sa cause avec le calme et la confiance qui sont l'apanage d'une conscience pure et de la droiture d'âme. Le bruit du camp s'éteint, et dans le silence de la nuit

1. Gervinus, ouv. cité, III, p. 465 et suiv., loue l'idée de Shakespeare et voit le mérite de la pièce dans le caractère épique dramatisé de *Cymbeline*.

on voit s'élever successivement, sous forme de visions en songe, au-dessus des deux tentes, les ombres des victimes de Richard : princes, princesses, enfants royaux que le tyran a fait égorger, parce qu'ils lui faisaient obstacle ; amis et complices dont il s'est servi perfidement pour atteindre ses fins, et qu'il a ensuite envoyés à l'échafaud : tous viennent maudire leur assassin et apporter leurs bénédictions à celui qui sera en même temps leur vengeur [1]. Au moment où les ombres disparaissent, le roi se réveille en sursaut et marche au combat l'âme en proie au désespoir, tandis que Richmond puise dans son rêve un nouvel espoir et un nouveau courage.

Quelque rapport qu'il y ait entre leur situation,

1. Acte V, scène 3. Julius Cservinka, dans son étude *Regiebemerkungen zu Shakespeare* (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin, 1901, p. 175 et suiv.) propose une modification à la mise en scène ; il demande qu'au lieu de se dresser au fond de la tente et de défiler conformément aux instructions de Shakespeare, les spectres entrent dans la tente de Richard, comme s'ils étaient vivants, qu'ils marchent, qu'ils s'asseyent sur son lit, ce qui donnerait mieux l'impression d'un cauchemar. Il va sans dire qu'on ne représenterait que le songe de Richard et non celui de Richmond, comme cela se fait du reste sur plusieurs scènes depuis l'innovation de H. Irving.

il n'est guère vraisemblable que deux personnes voient simultanément en rêve les mêmes figures. Il est donc évident que, dans la pensée de Shakespeare, ce songe est la manifestation de la volonté d'une puissance supérieure qui éveille le remords dans le cœur de l'un pour affaiblir son bras au moment décisif, tandis qu'elle donne à l'autre de nouvelles forces par l'espoir de la victoire. C'est parce que Shakespeare ne pouvait rien contre ce fait historique que Richard — qu'il a montré d'ailleurs plus méchant qu'il ne le fut dans la réalité — trouve une mort héroïque dans les champs de Bosworth, qu'il a dû lui faire expier, la veille de la bataille, par un songe et un réveil affreux, tous les crimes dont il avait souillé sa vie pour atteindre le but de son ambition [1].

D'autre part, il est indéniable que Richard avait tout lieu d'être inquiet à la veille de la bataille, car il soupçonnait la trahison sous la sérénité qu'affectait le visage de ses partisans. Il est d'humeur sombre en rentrant dans sa tente, il repousse les mets et veut seulement boire ; puis il demande de la lumière, de l'encre et du papier, invite les

1. Wurth, ouv. cité, p. 295.

chefs à faire une garde vigilante, s'informe de son cheval, de son armure : tout cela dénote un état d'esprit qui explique bien naturellement pourquoi cet homme aura des cauchemars dans son sommeil. En revanche, à qui Richmond pense-t-il à coup sûr ? Il pense que toutes les haines et toutes les rancunes que le méchant roi a accumulées contre soi seront certainement d'un grand secours à son adversaire dans la lutte. L'art suprême de Shakespeare consiste à avoir donné ici au surnaturel un rôle tel que chacun, croyant ou sceptique, peut en donner l'explication qui lui convient [1].

Passons maintenant aux visions à l'état de veille. Shakespeare met parfois — pour un instant — dans les yeux de ses personnages, lorsqu'ils sont agités par une émotion très vive ou dans des moments d'extase, l'image d'une personne ou d'une chose absente, ce dont le spectateur n'a connaissance que par les paroles de l'acteur en scène et ne sert qu'à peindre l'émotion dont ils sont saisis, ou l'état d'extase où ils se trouvent.

Il n'est venu à l'idée d'aucun régisseur de sus-

1. Tieck, ouv. cité, p. 70. Lucy, ouv. cité, p. 9.

pendre à un fil le poignard ensanglanté que Macbeth croit voir dans la cour de son château la fatale nuit où il se prépare à assassiner le bon roi Duncan pendant son sommeil [1], ou de faire paraître sur la scène le spectre du père d'Hamlet, lorsque ce dernier parlant de lui avec ses amis et indigné du mariage subit de sa mère, s'écrie : « Mon père ! — Il me semble que je vois mon père. » Mais à la question effrayée d'Horatio, il se hâte de répondre : « Avec les yeux de mon âme [2]. »

La première de ces deux scènes trahit seulement l'état d'agitation de Macbeth au moment décisif ; ce n'est qu'une « vision, une illusion vaine, produite par un cerveau échauffé », comme Macbeth le dit lui-même. La seconde caractérise l'amour exalté d'Hamlet pour son père, qui explique la suite de ses actions ; elle prélude magistralement au récit d'Horatio et de ses compagnons qui venaient justement annoncer au prince que le

1. Acte II, scène 1. Voir à ce sujet l'art. de J. H. Hudson : *Shakespeare's Ghosts* dans la *Westminster Review*, p. 153 (1900), p. 452 et celui d'Alfred Roffe : *An Essay upon the gost-belief of Shakespeare*, Th. Scoth, Warw-Court, Halborn, p. 21-22.

2. Acte I, scène 2. Dans l'original : « In my mind's eye ».

spectre de son père leur est apparu à plusieurs reprises sur la terrasse du château.

Il est plus difficile d'expliquer les scènes où Shakespeare fait paraître des spectres à une ou plusieurs personnes, lorsque ces fantômes doivent être vus et même le plus souvent entendus des spectateurs. On trouve de ces apparitions dans trois pièces : *Jules César*, *Hamlet* et *Macbeth*. La scène de *Macbeth* dont nous nous sommes occupés plus haut et dans laquelle les sorcières évoquent des spectres, entre autres celui de Banquo, devant le roi désireux de connaître l'avenir, ne rentre pas dans cette catégorie, car elle est du domaine de la magie, de même que les esprits qui apparaissent à Jeanne d'Arc dans *Henry VI*, mais l'apparition du spectre de Banquo au festin de couronnement et les scènes de fantômes dans *Jules César* et *Hamlet* y rentrent.

Avant de tenter une analyse de ces scènes, il nous faut dire quelques mots de la croyance aux revenants au temps de Shakespeare et quel usage les dramatistes antérieurs et contemporains avaient fait de cet élément.

Il est certain que l'idée de communications possibles entre les vivants et les âmes des morts n'est

en opposition formelle qu'avec la conception moniste du monde, laquelle s'appuyant sur l'unité du corps et de l'âme, nie aussi l'immortalité de cette dernière. C'est pourquoi, dans tous les temps et chez les peuples les plus divers, on a cru que les âmes des morts pouvaient manifester leur existence, et cette croyance a trouvé son expression dans la poésie et particulièrement dans le drame. Elle n'a pas encore complètement disparu et, bien que le progrès des sciences fasse reculer de plus en plus, même dans ce domaine, les frontières du surnaturel, on peut encore appliquer à bon nombre de gens les paroles de Lessing : « De jour, ils se moquent volontiers des fantômes ; mais, la nuit venue, ils n'en parlent qu'avec terreur [1]. » Le spiritisme moderne suppose la possibilité de communiquer avec les âmes des trépassés ; il n'y a qu'une différence de forme dans la manière dont celles-ci et les fantômes visibles manifestent leur présence. On peut dire que, si la plupart des personnes cultivées n'ajoutent point foi à de pareilles croyances, il arrive cependant parfois qu'un fait imprévu, extraordinaire vient ébranler pour

1. Ouv. cité p. 51.

un instant la fermeté de leur conviction. Walter Scott note qu'en Angleterre la croyance aux revenants était encore en honneur à la fin du XVIIIe siècle, même chez les classes cultivées [1].

Cette croyance était particulièrement vivace au temps de Shakespeare, époque dont nous avons déjà mis en relief l'excessive crédulité en fait de superstitions et de prodiges de tout genre [2]. Le poète supposait certainement que ces croyances étaient aussi accréditées chez les anciens que chez ses contemporains; c'est ce que montrent non seulement ses apparitions de spectres, mais nombre de passages de ses œuvres qui ont rapport à cette croyance. Dans *Titus Andronicus*, les fils du général romain immolent une victime humaine afin que les mânes de leur frère mort reposent en paix et qu'eux-mêmes ne soient plus visités par des revenants [3]. Dans la même pièce, Tamora et ses fils se présentent à Titus sous forme de

1. Ouv. cité, p. 14 et suiv., 25 et suiv., 290 et suiv.

2. Voir *ibid.*, p. 223 et suiv. et 282. Richard Loening: *Die Hamlet-Tragödie Shakespeares*, Stuttgart, 1893, p. 213, ainsi que l'art. de J. H. Hudson dans le *Westm. Review*, p. 447 et suiv. Spalding, ouv. cité, p. 54. Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 41.

3. Acte I, scène 2.

spectres venus des enfers, sachant bien que Titus les prendra pour tels [1]. Dans *Richard III*, le petit duc d'York, enfermé à la Tour, a peur de l'ombre irritée de son oncle, le duc de Clarence, assassiné dans le même lieu [2]. Dans les *Joyeuses Commères de Windsor*, on n'enverrait pas de nuit Falstaff, déguisé en « chasseur Herne » sous un certain chêne, si la croyance n'avait pas été répandue à Windsor que le fantôme du chasseur Herne apparaît la nuit sous cet arbre [3]. Dans le *Soir des Rois*, Viola croit voir l'ombre de son frère Sébastien lorsqu'ils se rencontrent après avoir cru à la mort l'un de l'autre [4]. Dans le *Roi Lear*, le fou prend pour un esprit Edgar qui a pris la forme de Pauvre Tom et s'enfuit de sa chaumière en appelant au secours [5]. Dans *Périclès*, un vieux poète anglais appelé Gower « sort vivant de ses cendres » pour jouer le rôle de Prologue [6]. Dans le *Conte d'hiver*, le petit Mamilius

1. Acte V, scène 2.
2. Acte III, scène 1.
3. Acte IV, scène 4.
4. Acte V, scène 1.
5. Acte III, scène 4.
6. Acte I, scène 1 et autres.

sait déjà raconter à sa mère une histoire de revenants, car « c'est ce qu'il faut en hiver [1] ».

Ainsi le goût public s'inspirant des croyances populaires exigeait, pour ainsi dire, à cette époque l'emploi de cet élément dans le drame, et les auteurs dramatiques italiens, français, espagnols et anglais, devanciers ou contemporains de Shakespeare, s'efforçant gauchement, dans la plupart des cas, d'imiter les apparitions de Sénèque, en faisaient un usage par trop primitif, car ils ignoraient l'art de produire de véritables effets scéniques et ne connaissaient probablement pas les modèles qu'offre le théâtre grec. Chez eux, les ombres des morts, en particulier celles de personnages qui ont été victimes d'un meurtre, ouvrent le drame par une longue exposition en forme de prologue, mais elles reviennent souvent dans le cours de la pièce criant vengeance, parlant à tout propos dans un style ampoulé et prolixe ; elles paraissent souvent en compagnie de personnages symboliques ou mythologiques ; elles assistent au châtiment qu'elles réclamaient pour le criminel, tuent même quelquefois et expriment

1. Acte II, scène 1.

leur satisfaction de leur sanglante vengeance [1].

Shakespeare a bien suivi quelques-uns de ces exemples, les meilleurs cela va sans dire; mais le secret de l'effet scénique, il l'a cherché et trouvé ailleurs. Il s'est renseigné d'abord avec soin sur toutes les circonstances mystérieuses qui, dans la croyance populaire, déterminaient le temps et le mode d'apparition des revenants, la manière dont il fallait se comporter à leur égard, etc., et s'y conforma scrupuleusement. Ainsi, on était fixé sur l'heure où les fantômes apparaissent et le temps qu'ils peuvent passer sur la terre; le spectre du père d'Hamlet vient à 1 heure après minuit et disparaît au premier chant du coq [2]. On croyait que les bougies brûlant avec une lueur bleuâtre décelaient la présence des esprits; ainsi dans *Richard III* [3] et dans *Jules César* [4]. Il y avait des formules déterminées mais exigeant une certaine instruction de la part des évocateurs pour entrer en propos avec les esprits, et l'on croyait qu'ils

1. Voir à ce sujet de nombreux passages des ouvrages d'Ankenbrand et de Symonds cités plus haut.

2. Acte I, scène 1. Reg. Scot, ouv. cité, p. 449.

3. « The light burns blue », dit Richard, acte V, scène 3.

4. « How ill this taper burns! » dit Brutus, acte IV, scène 3.

jetaient un sort aux personnes qui croisaient leurs pas ; c'est pourquoi Marcellus dit dans *Hamlet :* « Tu es un homme de savoir, parle-lui, Horatio [1]. » Et quand le spectre, qui ne veut pas répondre, revient, Horatio de s'écrier : « Je vais croiser ses pas, bien qu'il me remplisse d'horreur [2]. » On croyait que le spectre apparaissait d'ordinaire sous sa figure terrestre, et n'était vu que d'une seule personne [3] ; c'est ainsi que Shakespeare fait pour l'apparition dans *Jules César :* aux questions de Brutus, toutes les personnes présentes sous la tente répondent qu'elles n'ont rien vu [4] ; au festin de Macbeth, bien que le spectre de Banquo occupe la chaise du roi, il n'est vu que de ce dernier et de nul autre [5]. Au troisième acte d'*Hamlet*, lorsque le fantôme apparaît dans la chambre de la reine, Hamlet a beau le montrer à sa mère, celle-ci ne voit ni n'entend le fantôme et croit que c'est la vision d'un cerveau surchauffé [6]. Enfin,

1. Acte I, scène 1. « Thou art a scholar ; speak to it Horatio. »
2. *Ibid.*
3. Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 42.
4. Passage cité.
5. Acte III, scène 4.
6. *Ibid.*

n'oublions pas qu'au temps de Shakespeare on croyait que le diable prenait souvent, pour induire un homme en tentation, la figure d'un parent ou d'un ami mort depuis peu [1]. *Hamlet* surtout contient nombre de passages à l'appui de cette croyance.

Si Shakespeare réussit en se conformant judicieusement aux idées et aux formes consacrées par la croyance populaire à faire sur le spectateur, par l'emploi de cet élément, une impression plus profonde que tous ses devanciers, l'effet est encore augmenté par l'art consommé avec lequel il s'entend à faire passer dans l'homme un frisson de terreur. Nul poète mieux que lui ne sait peindre les horreurs des ténèbres, et ses fantômes n'apparaissent que de nuit.

Tous les trucs de théâtre, tout ce que la mise en scène la plus habile peut imaginer pour frapper l'esprit n'est rien auprès de la prodigieuse habileté avec laquelle il compose son drame en vue de préparer les esprits à recevoir les impressions du merveilleux et de l'horrible, et de la

1. Spalding, ouv. cité, p. 53.

nanière dont il sait faire décrire la chose vue par la personne qui en est témoin [1].

C'est en faisant une analyse de ces drames que nous verrons le mieux comment il s'y est pris pour produire l'effet visé, ainsi que la raison d'être de ses apparitions.

Commençons par *Jules César*.

Shakespeare a pris dans Plutarque de l'apparition du spectre qui vient à point pour accélérer la marche de l'action au moment où elle semble se ralentir et faire prévoir le dénouement [2]. Bien que le récit des faits étonnants qui précédèrent le meurtre de César ait aussi préparé le spectateur à voir quelque chose de surnaturel [3], l'apparition a lieu dans des circonstances telles qu'on peut aussi bien la regarder comme une hallucination des sens surexcités de Brutus.

1. Tieck, ouv. cité, p. 65 et suiv. Otto Ludwig, ouv. cité, p. 25 et suiv., 64.

2. C'est pourquoi Hudson prétend dans l'art. cité plus haut (*Westm. Review*) que c'est à Plutarque que Shakespeare doit l'idée des apparitions en général. Pour soutenir cette thèse, il faut ne pas connaître le drame d'avant Shakespeare et celui de ses contemporains, où l'on voyait des spectres vengeurs selon la manière de Sénèque.

3. Wurth, ouv. cité, p. 291.

La grande âme de Brutus est péniblement affectée du sentiment de sa complicité dans le meurtre de son bienfaiteur César. Il ne peut effacer de sa mémoire le souvenir angoissant du regard chargé de reproches et des dernières paroles du mourant : « Et toi aussi, Brutus ! » Il a agi par conviction, par sentiment du devoir, mais voilà que cet acte paraît avoir été une faute : le peuple, dans l'intérêt duquel il l'a accompli, glorifie le dictateur assassiné et maudit ses meurtriers ; Rome est déchirée par une guerre civile, et sa femme, le plus ferme soutien de son courage, s'est suicidée. Cassius, sans les excitations duquel il n'aurait jamais levé le poignard sur César, cause des querelles par ses emportements lorsqu'on aurait le plus grand besoin de concorde. C'est obsédé de fâcheux pressentiments qu'il s'apprête à livrer une bataille décisive près de Sardis à Antoine et aux triumvirs. Ainsi tout conspire à exciter le repentir, les regrets tardifs, le sentiment angoissant de la crainte pour l'avenir dans l'âme courageuse de Brutus. Surpris par la nuit au milieu d'une délibération avec Cassius et les chefs, il quitte ses compagnons pour aller se coucher, mais il ne trouve pas le repos ; il appelle Varron et Claudius pour ne pas

rester seul dans sa tente; il essaye de lire; enfin il demande à Lucius de chanter et de faire de la musique pour le distraire, car il ne peut pas dormir. Le chant et la musique de son serviteur ne font que rendre plus solennel, plus mystérieux le silence de la nuit. Le chant s'endort peu à peu sur les lèvres de Lucius... Brutus se retrouve donc seul; il reprend son livre, mais, en levant les yeux, il lui semble voir quelque chose dans un coin obscur de la tente. Le flambeau brûle si mal qu'il se demande d'abord s'il voit réellement quelque chose ou si c'est une vision de ses yeux affaiblis? Mais oui, c'est bien le regard triste et plein de reproches, le visage pâle qu'il a toujours devant les yeux depuis quelque temps... Dans son saisissement il s'écrie : « Es-tu quelque chose?... Qu'es-tu? » à quoi l'ombre répond : « Ton mauvais génie! » « Que me veux-tu? » reprend Brutus. « Te dire que tu me verras à Philippes. » Et Brutus, comme pour le renvoyer : « Eh bien, nous nous reverrons encore! » « Oui, à Philippes », répète l'ombre et elle s'évanouit. Brutus reprend courage; il regrette d'abord de n'avoir pas parlé plus longtemps au spectre pour en apprendre davantage, puis il commence à

douter de la réalité de la vision, et pour s'en assurer, il réveille ses serviteurs, les accuse d'avoir crié dans leur sommeil, et leur demande s'ils n'ont pas eu, eux aussi, quelque vision. Shakespeare a pris mot pour mot dans Plutarque le bref dialogue entre Brutus et l'ombre de César, mais l'historien fait de celle-ci seulement le mauvais génie de Brutus et non un revenant [1]. Se conformant au récit de Plutarque, le poète fait dire à Brutus que le spectre lui est apparu une seconde fois, comme il l'avait promis, la nuit suivante dans la plaine de Philippes [2] et que cette seconde apparition lui a fait comprendre que « son heure était arrivée. » Voyant la bataille perdue et ne voulant pas tomber vivant dans les mains de ses ennemis, il se donne, en stoïcien qu'il était, le coup mortel. C'est ainsi que meurt le véritable héros de la tragédie qui devrait porter son nom au lieu de celui de Jules César [3].

Bien qu'*Hamlet* ait été écrit avant *Macbeth*, nous garderons pour la fin les scènes d'apparition

1. Édition gréco-latine de Firmin-Didot de 1847, t. II, p. 854.

2. Acte V, scène 5.

3. Ankenbrand, ouv. cité, p. 7 et suiv. Wurth, ouv. cité, p. 290 et suiv.

qu'il renferme, car c'est ici que le mysticisme de Shakespeare atteint son point culminant.

Nous ne parlerons plus ici que de la scène du banquet [1] qui est née de l'imagination de Shakespeare, car elle ne se trouve pas dans la chronique de Holinshed.

Macbeth ayant été élu roi, donne à Fores, à l'occasion de son couronnement, un grand dîner auquel il invite naturellement Banquo, son ancien compagnon d'armes. Mais cette invitation cache un piège. Macbeth ayant réussi par le poignard à réaliser une partie de la prédiction des sorcières et à monter sur le trône, veut empêcher par un nouveau meurtre que la partie de la prédiction relative à la royauté future des descendants de Banquo ne s'accomplisse. Il soudoie des assassins pour égorger Banquo et son fils Fleance, quand ils approcheront de Fores, le soir. La salle du festin est déjà pleine de convives quand les assassins se présentent à la porte et annoncent à voix basse qu'ils ont tué Banquo de vingt coups à la tête, mais que Fleance a échappé. Ce rapport ne rassure qu'à moitié et préoccupe vivement Macbeth,

1. Acte III, scène 4.

qui a le dos tourné à la société assise autour de la table pendant qu'il parle aux assassins. Mais sa femme l'appelle et le prie de prendre sa place. Macbeth exprime des regrets hypocrites sur le retard de Banquo et va pour s'asseoir, mais en jetant un regard sur la table, il s'aperçoit qu'il n'y a plus de place vacante ; ses convives lui en montrent une réservée pour lui, mais Macbeth recule d'effroi en voyant Banquo assis à sa place la tête couverte de blessures. « Qui de vous m'a joué ce tour ? » crie-t-il aux lords. Cette exclamation a pour but de détourner de lui le soupçon d'être le meurtrier de Banquo, car il croit que les autres voient cette figure sanglante [1], puis il continue hypocritement en s'adressant au mort : « Tu ne peux pas dire que ce soit moi qui l'ai fait ! Ne secoue point ainsi ta chevelure sanglante en me fixant ! » Les seigneurs se sont levés de table en désordre croyant que le roi se trouvait mal ; lady Macbeth s'efforce de les rassurer : son époux est, dit-elle, sujet à ce mal depuis son enfance, mais les accès ne durent qu'un moment ; puis s'approchant de Macbeth qui a toujours les yeux fixés

1. Delius, *Macbeth*, p. 78.

sur le spectre, elle lui dit rudement : « Êtes-vous un homme ? » Elle se moque de ses terreurs, lui affirme qu'il ne voit ici qu'un siège vide. Cela rend peu à peu sa présence d'esprit au roi qui parle au fantôme avec plus de résolution, sur quoi celui-ci disparaît.

Délivré de la vision, Macbeth s'indigne encore quelques instants, mais seulement à l'oreille de sa femme, de l'affront que le spectre vient de lui faire. « Ce n'est pourtant pas la première fois », murmure-t-il, « qu'on a répandu le sang ; oui, dans tous les temps il s'est commis des crimes dont le récit fait horreur ; mais, jadis, dès qu'un homme avait la tête brisée, il mourait et tout finissait là... Aujourd'hui ces morts assassinés se relèvent de leurs tombeaux et reviennent... nous chasser de nos sièges. C'est plus étrange que le meurtre même ! » Enfin, complètement rassuré, il continue son jeu hypocrite, prend un verre et propose à ses convives de boire à la santé de ce cher Banquo, « qui se fait attendre ». En ce moment, comme pour lui répondre, le spectre reparaît... Macbeth tombe en démence et pousse des hurlements de fureur et d'effroi.

« Que la terre s'entr'ouvre et te dérobe à ma

vue », crie-t-il. « Tes os sont desséchés, ton sang est glacé, et tu ne peux voir par ces yeux que tu fixes sur moi... ! Loin de moi, ombre horrible ! Disparais de mes yeux, vain fantôme ! » Et le spectre s'évanouit de nouveau ; mais la fête est troublée, les convives ont le sentiment qu'on ne peut pas festoyer dans ces lieux ; la reine d'ailleurs ne les retient plus, car son mari perdant tout sang-froid discute avec elle à si haute voix que la curiosité des lords commence à être excitée : on laisse donc partir les convives tard dans la nuit, presque vers le point du jour.

Presque tous les commentateurs de Shakespeare s'accordent à reconnaître que, dans cette scène, il a voulu seulement peindre une hallucination née de la surexcitation des sens de Macbeth, donner une forme visible à ses remords ; ce qui prouve que la vision est purement subjective, c'est que le spectre reste muet et qu'il n'est visible que pour lui, quoique l'assemblée soit fort nombreuse [1].

1. Tieck, ouv. cité, p. 69. Mézières, ouv. cité, p. 383. Bucknill, ouv. cité, p. 19 et suiv. Ankenbrand, ouv. cité, p. 49 et suiv. Wurth, ouv. cité, p. 296. Hudson, art. cité, p. 455 et suiv. Coleridge, ouv. cité, p. 369 et suiv.

Mais quelque explication qu'on en donne, il est certain que cette apparition n'a pas uniquement pour but d'éveiller l'intérêt du spectateur, de remplir son âme de terreur, mais qu'elle a sa cause psychologique dans les événements qui précèdent ; elle marque aussi que l'action est arrivée à un tournant et qu'elle va se précipiter vers le dénouement. Jusqu'ici tout a réussi à Macbeth, toutes les prédictions des sorcières se sont accomplies; ses mérites sont reconnus de tous, son courage et sa victoire ont été récompensés ; son crime est demeuré secret. Maintenant le héros du drame perd l'équilibre moral ; il a versé le sang, mais cela ne suffit pas : la famille de Banquo vit encore, et dans le trouble où l'a jeté la vue du spectre, il a laissé échapper d'affreux secrets devant les grands du royaume. Macbeth perd tout repos, toute confiance en soi ; craignant l'avenir, il veut le connaître et se livre entre les mains des sorcières qui le poussent à sa perte par leurs trompeuses prédictions.

Passons enfin à *Hamlet*. La fiction de cette tragédie, celle que Shakespeare a remaniée le plus de fois et qui était déjà fort populaire de son temps, ne rappelle qu'en apparence les sources

de la légende d'Hamlet qui sont parvenues jusqu'à nous [1] ; cette pièce est aussi, quant à son inspiration et sa psychologie, une des œuvres les plus originales du poète [2]. Il n'y a de ces apparitions qui ont tant d'importance au point de vue de l'intrigue ni dans la vieille chronique danoise de Saxo Grammaticus que Shakespeare ne connaissait probablement pas, ni dans la nouvelle française de Belforest écrite au XVIe siècle et qu'il a utilisée. En revanche, on sait que peu avant la représentation de la pièce de Shakespeare un drame d'*Hamlet*, dont le sujet n'est qu'imparfaitement connu, jouissait d'une grande faveur sur les scènes londoniennes et qu'il y avait dans ce drame un spectre qui criait : « Hamlet, revenge ! » Il est probable que cette pièce a eu quelque influence touchant les apparitions de spectres dans l'*Hamlet* de Shakespeare, lesquelles ne rappellent les vieux clichés des mélodrames anglais imités de Sénèque qu'en tant que le spectre apparaît dès le commencement de la pièce. Mais quelle différence entre ces croquemitaines bavards qui ne

1. Brandes, ouv. cité, p. 540 et suiv.

2. Mézières, ouv. cité, p. 394. Gervinus, ouv. cité, III, p. 241.

font peur à personne et le fantôme d'Hamlet mystérieux et muet, dont l'apparition au commencement de la pièce, à l'heure des spectres, sur la terrasse du château d'Elseneur, fait passer le frisson dans les veines du spectateur et l'introduit sur-le-champ dans un monde mystérieux !

On entend, pour commencer, les qui vive ! des gardes qui se relèvent, un cliquetis de lances, puis on apprend que les gardes ont vu la nuit précédente, en ces lieux, un revenant qui avait une figure toute semblable au roi mort depuis peu. Cette fois ils ont amené Horatio, ami du prince Hamlet qui, ayant fréquenté des universités et beaucoup voyagé, se moque des contes à faire peur et les écoute d'une oreille incrédule. Mais à peine les gardes ont-ils commencé leur récit que le spectre revient ! L'incrédule Horatio « est saisi d'étonnement, de peur » ; lui aussi, il reconnaît le vieux roi ; il parle au fantôme ; celui-ci ne répond rien, mais continue sa marche et disparaît. Pendant que les soldats cherchent à deviner ce que signifie cette effrayante vision, et qu'Horatio leur explique le danger dont le Norvégien Fortinbras menace le Danemark et qu'annonce peut-être la venue du spectre, celui-ci re-

paraît. Maintenant les gardes sont résolus à tout pour le faire parler : Horatio lui barre le chemin, lui ordonne d'abord, puis le supplie de parler ; Marcellus se dispose à le frapper de sa lance, mais en ce moment le chant du coq annonce l'arrivée du jour et le spectre s'évanouit sans laisser de traces. Ils décident sur-le-champ d'instruire Hamlet, le fils du roi défunt, de ce qu'ils ont vu, espérant que cet esprit muet lui parlera ; ils se disposent donc à aller le trouver le matin même.

C'est ainsi que la première scène prépare l'esprit du spectateur à accepter comme vrai le surnaturel, l'horrible [1]. On s'aperçoit tout de suite que ce n'est pas une simple hallucination ; les personnages en scène sont de braves soldats, jeunes et forts, qui n'ont pas peur de leur ombre : il y a ici un secret terrible qui fait ouvrir des tombes, et nous avons presque le frisson en pensant à ce qu'amènera la rencontre d'Hamlet avec son père. « Après une pareille introduction, on ne peut s'attendre qu'à quelque chose de grandiose, de terrible [2]. »

1. Tieck, ouv. cité, p. 67 et suiv.

2. Bernard Alexander : *L'Hamlet de Shakespeare* (en hongrois), p. 427.

Dans la scène suivante, nous faisons la connaissance d'Hamlet, un jeune homme à l'âme généreuse, dont le cœur est plein d'amertume. Il est navré de la mort subite de son père adoré survenue pendant qu'il étudiait à Wittenberg ; il est indigné, scandalisé de la conduite de sa mère, qui, sitôt après les funérailles de son noble époux, a donné sa main à son beau-frère, le dissimulé Claudius, pour qui Hamlet éprouve une antipathie insurmontable et qui a aussi usurpé la couronne. Le couple royal exhorte en paroles onctueuses Hamlet à poser le deuil, à se résigner à l'inévitable, à rester à la cour, et à montrer de l'amour et de la confiance à son nouveau père et roi. Le prince fait à contre-cœur cette promesse à sa mère, puis il se retire à l'écart des courtisans en fête et se livre à de sombres réflexions.

C'est dans cet état d'esprit que le trouvent Horatio et ses compagnons qui viennent lui annoncer leur vision nocturne. Le poète choisit admirablement le moment propice à cette communication. Nous avons déjà noté l'égarement passager d'Hamlet qui lui fait voir son père « avec les yeux de son âme ». C'est ainsi qu'il amène lui-même la conversation sur le sujet dont ses amis vien-

nent l'entretenir. Il parle de son père avec enthousiasme. « C'était un homme, en tout point ; je ne reverrai jamais son pareil. » Horatio lui dit alors avec hésitation : « Je crois l'avoir vu hier la nuit. » Et Hamlet : « Vu, qui ? » Alors on lui raconte l'apparition. Le prince écoute le récit avec une incrédulité voilée ; il fait questions sur questions, s'efforce de découvrir des contradictions dans les paroles des soldats ; « il soupçonne un vilain, un méchant piège », comme il le dit plus tard dans son monologue, mais il est résolu à tout et promet d'être de garde la nuit prochaine.

Maintenant que le spectateur a l'esprit tendu vers ce qui arrivera, le poète, comme pour rendre son impatience encore plus vive, le conduit dans la maison de Polonius et le fait assister à une touchante scène de famille : les adieux de Laërte à son père et à sa sœur Ophélia.

Nous nous retrouvons enfin sur la terrasse du château ; c'est une nuit d'été, mais froide ; des lucioles traversent l'air ; dans le fond, les fenêtres du palais sont brillamment éclairées ; on entend un bruit de trompettes et des salves de coups de canon, car le roi boit et s'amuse « comme c'est l'usage en Danemark ». Péniblement impres-

sionné par ce vacarme qui trouble le silence mystérieux de la nuit, Hamlet, tout en parcourant l'esplanade à pas agités pour tromper la longueur de l'attente, se livre à des réflexions sur le vice de l'ivrognerie, sujet bien éloigné de l'apparition à laquelle le spectateur et les personnages s'attendent, comme si Shakespeare tenait à prévenir une fois pour toutes les objections des personnes qui tenteraient d'attribuer la vision d'Hamlet à l'état d'excitation de son esprit et non à un phénomène surnaturel.

Soudain Horatio coupe la parole à Hamlet au beau milieu de ses raisonnements : « Regardez, seigneur : le voilà ! » Hamlet est saisi d'effroi, mais aussi d'une douce émotion ; il tombe à genoux, donne au spectre les noms de roi, de père, le supplie de lui répondre, et cette vision lui arrache des paroles qui, à elles seules, produisent un effet de terreur tel que tous les trucs de théâtre ne sauraient en produire.

« Dis-moi pourquoi tes vénérables ossements, inhumés dans la terre, ont déchiré leurs linceuls funèbres ? Pourquoi la tombe, où nous l'avons vu paisiblement enseveli, a-t-elle soulevé le poids de ses marbres pour te rejeter à la vie ? Quelle

est la cause de ce prodige, que toi, corps trépassé, de nouveau revêtu de fer, tu revisites encore les pâles rayons de la lune, redoublant l'horreur de la nuit ? Et nous, jouets de la nature, pourquoi sommes-nous agités par toi de si horribles secousses et affligés de pensées qui passent les bornes de notre esprit ? »...

Le spectre fait signe à Hamlet de le suivre ; le prince surmonte la résistance de ses amis qui le retiennent par ses vêtements, car — conformément aux idées du temps sur la démonologie — ils croient qu'un esprit du mal a pris la forme d'une personne aimée pour mener à sa perte celui qui le suivra[1] ; il s'arrache à leurs étreintes et, presque hors de lui, tant il est impressionné, il marche sur les traces du fantôme.

On revoit les deux personnages à l'extrémité de la terrasse ; Hamlet ne veut pas aller plus loin, car il a atteint un endroit où il peut s'expliquer sans témoins ; le spectre s'arrête et parle ; il fait un récit de sa mort et de ses souffrances dans l'autre monde. Hamlet apprend avec hor-

1. *Démonologie du roi Jacques*, p. 100, 138 et suiv. Spalding, ouv. cité, p. 55 et suiv.

reur — ce dont il avait déjà un vague pressentiment — que son père a été empoisonné par le nouveau roi, son propre frère, qui lui a pris sa femme et l'a dépouillé de son trône. Le spectre demande à son fils de le venger et, aux premières lueurs de l'aube, s'évanouit.

Cette scène émouvante montre à quel point Shakespeare tenait compte des idées de son temps sur le rôle des spectres au théâtre. Tous les siens sortent de leur tombe pour crier vengeance ; c'est pour cela que Jules César apparaît à Brutus, et l'ombre muette de Banquo à Macbeth, mais c'est encore le revenant d'Hamlet qui fait l'impression la plus profonde. Ce qui donne à cette apparition une ressemblance particulière avec celles des drames contemporains, ce sont les propos un peu déclamatoires de l'ombre du père d'Hamlet. Le goût public l'exigeait alors ainsi ; nous autres, nous sommes un peu déconcertés par cette prolixité et surtout par la description de ses tourments en enfer — ou plutôt au purgatoire — dans « les flammes de soufre ».

La scène suivante témoigne du trouble où ce phénomène surnaturel a jeté l'esprit d'Hamlet et les propos vagues, bizarres, sans suite qu'y tient

le héros sont l'objet de commentaires sans fin. Hamlet s'efforce d'abord de cacher son trouble, son agitation en prenant un ton dégagé ; il appelle à la manière des fauconniers ses amis qui le cherchent ; un moment, il est sur le point de révéler ce qu'il a appris du spectre, mais il se ravise soudain et se tait à cause de Marcellus en qui il n'a pas confiance, semble-t-il, car il ne révèle son secret qu'à Horatio, ainsi que nous l'apprendrons plus tard [1]. Il fait jurer à ses deux compagnons de garder le silence sur ce qu'ils ont vu et, lorsque le spectre parlant de dessous la terre réclame de nouveau le serment, il raille d'abord pour égarer leurs soupçons, puis il dit solennellement avec une émotion profonde : « Calme-toi, âme troublée, calme-toi ! » Les propos incohérents qu'il tient à ses amis en prenant congé d'eux font l'impression qu'il s'essaye déjà à simuler la folie [2].

1. Acte III, scène 2.

2. Voir pour les apparitions du premier acte les commentaires de Lœning, p. 227, 340 et suiv. ; Alexander, p. 275 et suiv., 424 et suiv. ; Ankenbrand, p. 31 et suiv., tous ouvrages cités plus haut. ; et pour la dernière scène Herm. Conrad : *Hamlet und sein Vorbild*, Stuttgart, 1897, p. 246.

Le spectre ne reparaît qu'au troisième acte dans la scène où Hamlet convaincu, en suite de la représentation, de la culpabilité de son oncle, mais n'ayant pas voulu le tuer pendant qu'il était en prières, se rend sur sa demande dans l'appartement de sa mère[1]; là, au lieu de subir les reproches que celle-ci se proposait de lui faire, il se dresse contre elle en accusateur et lui dépeint sans ménagements toute l'horreur de son union incestueuse. Shakespeare nous apprend que cette scène a lieu « à l'heure des spectres » donc, de nuit[2]; dès le commencement, la reine effrayée de l'air sombre et des paroles menaçantes de son fils, appelle au secours ; Polonius, caché derrière une tapisserie, au lieu d'accourir, appelle lui-même à l'aide. Cette lâcheté cause sa perte : Hamlet, croyant avoir affaire au roi, passe son épée au travers de la tapisserie, et tue le courtisan caché derrière. Le tout est l'œuvre de quelques instants, mais c'en est assez pour bouleverser de nouveau l'âme du prince. Il sait maintenant que l'ombre a dit vrai, et cependant il n'a pas encore

1. Acte III, scène 4.
2. Hamlet le dit dans la scène précédente.

exécuté l'ordre qui lui est venu de par delà la tombe : l'assassin vit et, à sa place, il a versé du sang innocent, celui de Polonius. Il éprouve le besoin d'épancher sa colère et accable sa mère de reproches mérités, mais cruels, sortant de la bouche d'un fils, ce qui le met de nouveau en opposition avec les ordres du spectre qui lui ordonnait d'épargner sa mère. Tout en parlant et pour donner plus de poids à ses reproches, il montre les tableaux du roi mort et du roi vivant qui ornent la muraille, relève ce qu'il y a de majesté sur le visage de l'un et de bassesse sur celui de l'autre, et, au moment où il accablait d'injures l'usurpateur du trône et de la femme de son frère, l'ombre du roi mort lui apparaît tout à coup. L'épouvante lui fait si brusquement changer de ton et de maintien que la reine qui ne voit pas le spectre, dit en soupirant : « Hélas ! il est insensé ! » Aux pressantes questions d'Hamlet, le spectre répond qu'il est venu ranimer son ardeur presque éteinte, mais il l'exhorte aussi à montrer plus de douceur pour sa mère. Les paroles qui suivent peignent admirablement le désarroi d'une âme troublée par une vision surnaturelle. Le spectre ayant dit : « Parle-lui, Hamlet ! » celui-ci ne trouve

rien autre à dire que : « Eh bien, comment allez-vous, madame ? » A quoi la reine répond : « Hélas ! comment vas-tu toi-même, toi qui fixes ainsi tes regards sur le vague de l'air et adresses tes paroles à un fantôme qui n'existe pas ? ... O, mon cher fils, tempère par la patience l'ardeur qui te dévore. Sur quoi attaches-tu ainsi tes yeux ? » Et Hamlet réplique : « Sur lui ! sur lui ! Voyez comme son visage pâle est tourné fixement vers moi ! Son aspect et sa cause pourraient seuls, sans qu'il parle, attendrir les roches ! Oh ! cesse de fixer sur moi tes regards : ce triste et touchant aspect pourrait déconcerter mes atroces projets ; la vengeance que je suis chargé d'accomplir ne serait pas marquée de sa véritable couleur. Des larmes, peut-être au lieu de sang... »

La reine ne sait toujours pas à qui parle Hamlet. « Eh quoi, ne vois-tu rien là ? » lui demande son fils. « N'as-tu rien entendu ?... Tiens, regarde là ! Vois, il s'éloigne ! C'est mon père, ses vêtements, sa démarche. Vois, il se retire, il passe à présent la porte [1] ! »

1. Voir pour cette scène Lœning, ouv. cité, p. 364 et suiv., et Bucknill, ouv. cité, p. 84 et suiv.

Au sujet de cette dernière apparition, un détail qui semble de peu d'importance préoccupe depuis Gœthe les dramaturges.

Shakespeare n'a pas donné d'instructions touchant le costume que le spectre devait porter au premier acte, mais le texte de la tragédie nous apprend que le roi défunt était sorti de la tombe « vêtu de pied en cap de son armure de fer » ; c'est pourquoi il est d'usage de le faire apparaître toujours sous la même figure, même dans la scène du IIIe acte. Cependant on lit dans la première édition in-quarto d'*Hamlet* au sujet de cette scène l'instruction suivante : « Enter the ghost in his nightgown ». Le spectre devrait donc apparaître ici en robe de chambre et c'est peut-être à ce costume que se rappellent les paroles d'Hamlet : « C'est mon père sous les mêmes vêtements qu'il porta pendant sa vie [1] ! » Cette instruction ne se trouve plus dans les éditions subséquentes. Gœthe dit à ce propos [2] qu'il fut d'abord choqué de ce changement de costume, mais qu'il finit par en reconnaître la raison. Aujourd'hui tous les criti-

1. Dans l'original : « My father, in his habit as he liv'd ! »
2. Erste Ausgabe des *Hamlet*, édit. de 1825.

ques qui s'occupent de cette question partagent le premier sentiment de Gœthe. Le plus conforme à la croyance populaire est encore de s'imaginer que les morts reviennent dans le costume qu'ils portaient lors de leur mise au tombeau. Il est vrai qu'au dire d'Hamlet le corps de son père a été entouré de bandelettes de cire comme une momie et que, dans ce cas, il ne pouvait porter une armure dans sa tombe ; mais, quoi qu'il en soit, il nous semble bizarre que l'ombre d'un mort doive toujours porter le costume approprié au lieu et au temps de son apparition. On a tout lieu de supposer qu'on ne faisait pas cette distinction au temps de Shakespeare et nous n'avons aucune raison d'y revenir[1].

Les apparitions de spectres dans Shakespeare doivent d'autant plus nous intéresser que l'usage qu'il en fait dans ses pièces peut, à bon droit, être regardé comme particulier à lui.

Outre ce que nous avons dit en général touchant la légitimité du surnaturel dans le drame, il faut observer que, au temps de Shakespeare,

1. Delius : *Hamlet*, p. 103-104. Lœning, ouv. cité, p. 217. Bucknill, ouv. cité, p. 87. Roffe, ouv. cité, p. 27 et suiv.

il était de tradition et d'usage d'attribuer aux ombres seules des morts le rôle des Euménides antiques et que, vu leur nature immatérielle, on ne pouvait en faire des personnages agissants, elles devaient par leurs avis et leurs révélations susciter d'autres vengeurs de leur cause. Cette manière de procéder à la vengeance a une importance telle pour ce qui concerne Hamlet que, sans cela, la fiction du drame ne tiendrait pas debout; c'est donc pourquoi Tieck considérait déjà comme essentiel le rôle du spectre dans cette pièce [1]. D'abord le feu roi a été empoisonné avec une adresse si infernale, avec de telles précautions, que sans un avis sorti de la tombe, le crime ou du moins la manière dont il a été commis ne serait jamais venue à la connaissance d'Hamlet, de sorte qu'il ne pourrait faire donner la représentation qui réveille la voix de la conscience dans le cœur du roi. D'autre part, quelque antipathie qu'éprouve Hamlet pour son oncle royal dont son « âme de prophète » devine les perfidies, un ordre seul de son père tué pourrait le porter à lever la main sur l'époux de sa mère, le roi de

1. *Krit. Schrift*, IV, p 352 et suiv.

Danemark. En revanche, la manière dont le terrible secret et l'ordre de venger son père viennent à sa connaissance se rencontrant avec un naturel rêveur, superstitieux, irrésolu [1], est la plus propre de toutes à créer la situation où nous le verrons se débattre si longtemps, qui est à proprement parler le sujet du drame, et dont le prince ne parvient à s'arracher qu'à l'heure de sa mort lorsqu'il frappe d'un bras défaillant celui qui, après avoir assassiné le père, assassinait encore le fils.

Cette situation est une conséquence naturelle de l'apparition ou plutôt de la révélation faite par le spectre. Qu'on y réfléchisse un peu : un homme plus entreprenant et plus résolu qu'Hamlet se déciderait-il si facilement à tuer le roi, son oncle, sur l'accusation portée par une ombre qu'il ne peut citer en témoignage ? Son acte ne paraîtrait-il pas motivé moins par le désir de punir un crime improuvable que par celui de régner ? Cette situation aussi bien que son naturel sceptique sont causes des hésitations d'Hamlet, ce qui fait que le roi menacé dans sa vie devine ses

1. Tieck, ouv. cité, p. 70.

sinistres projets et le fait tomber dans un piège avant qu'il ait pu les mettre à exécution [1].

A propos des apparitions dans ce drame, on se pose involontairement une autre question. Si Shakespeare ne pouvait faire révéler à Hamlet l'affreux secret que par l'ombre du vieux roi, quel besoin avait-il de la faire apparaître deux nuits de suite sur la terrasse du château à des gardes indifférents, qui sont enfin obligés d'appeler Hamlet pour qu'il puisse lui parler ? De même que le spectre a pu apparaître au IIIe acte dans une pièce de l'appartement et n'être vu que d'Hamlet, il aurait pu lui apparaître plus tôt et à lui seul, et lui parler sans courir le risque d'être épié par des étrangers.

Il semble, à première vue, que le premier acte n'ait été construit comme Shakespeare a jugé bon de le faire, qu'afin de mettre le spectateur dans un état d'esprit qui le disposât à accepter comme une réalité le rôle du surnaturel dans la pièce. C'est une raison, mais ce n'est pas la seule. Il y en

1. Voir à ce sujet Rümelin, ouv. cité, p. 100-101 ; Lœning, ouv. cité, p. 95 212 et suiv. ; H. Conrad, ouv: cité, p. 250 ; Alexander, ouv. cité, p. 94 et suiv., et Wurth, ouv. cité, p. 299 et suiv.

a une autre d'ordre psychologique bien plus importante : ce n'est pas seulement le spectateur, mais Hamlet lui-même qui a besoin d'être mis par ce qui précède dans une disposition d'esprit qui le porte à ajouter foi aux paroles du spectre. Même ainsi préparé, nous voyons qu'il se met à raisonner dès que le premier trouble causé par l'apparition s'est dissipé : « Le fantôme que j'ai vu pourrait être un esprit infernal, et le démon peut revêtir la forme d'un être qui nous est cher. Peut-être abuse-t-il de ma faiblesse et de ma mélancolie pour me conduire au crime par le pouvoir qu'il exerce sur les imaginations de ma trempe. Il me faut d'autres preuves... [1] »

Voilà pourquoi il imagine la représentation qui met sur la scène un assassinat tout pareil à celui dont son père a été victime. Il trépigne de joie lorsque son oncle laisse voir son trouble et refuse d'écouter la pièce jusqu'au bout. La preuve, il la tient cette fois ; et cependant, peu après, il est obligé de s'accuser au spectre « de laisser passer le temps et sa colère, et de négliger l'exécution

1. Fin du second acte.

de ses ordres redoutables [1]. » Quelle serait sa conduite si le spectre ne lui était apparu et ne lui avait parlé que dans la solitude de sa chambre ? N'est-il pas certain qu'il n'y aurait vu qu'une chimère « de son cerveau débile et mélancolique », qu'il se serait plaint d'être tourmenté de visions, mais ne se serait pas cru obligé d'obéir à leurs ordres, tandis qu'ainsi il est bien forcé de croire à la réalité du spectre qui a été vu de plusieurs autres personnes et, par conséquent, il ne peut pas se dérober à l'exécution de l'ordre d'outre-tombe que ce fantôme lui a apporté [2].

Après ce que nous venons de dire, nous pensons qu'il ne peut plus subsister de doute sur la question de savoir si Shakespeare a voulu mettre en scène dans les apparitions d'*Hamlet* un être surnaturel qu'il faut considérer comme doué de vie, donc quelque chose d'objectif, ou bien une vision purement subjective. Pour ce qui concerne les

1. Acte III, scène 4. Voir à ce sujet : Dr. Hans Laehr : *Die Darstellung krankhafter Geisteszustaende in Shakespeare's Dramen*. Stuttgart, 1898, p. 72.

2. Tieck, ouv. cité, p. 73-74. Dissertation de Berger citée par Wurth dans son article touchant ce sujet, p. 299. Coleridge, ouv. cité, p. 159.

scènes de la terrasse nous sommes tous à peu près d'accord [1], mais les personnes qui se placent à un point de vue essentiellement moderne pour juger les conceptions dramatiques de Shakespeare, revendiquent pour le moins l'apparition du troisième acte en faveur de leur théorie de la vision subjective. Ici le spectre n'est visible qu'à Hamlet, c'est donc le produit de son imagination. Hamlet est au comble de l'agitation ; il vient de montrer le portrait de son père, n'est-il donc pas bien compréhensible que son imagination surexcitée le lui fasse aussi voir sous forme de spectre [2] ?

Il est difficile de s'imaginer pourquoi un per-

1. L'hypothèse de la vision subjective est défendue, dans un article anonyme intitulé : *Shakespeare's Ghosts, Witches and Fairies*, paru dans la *Quarterly Review*, année 1890, p. 101 et suiv. Bœthy penche aussi pour cet avis ; Bucknill (ouv. cité, p. 44 et suiv.) ne croit pas que ce soit une vision ; Gyulai (ouv. cité, p. 22) y reconnaît l'élément merveilleux ; Lœning (ouv. cité, p. 215 et suiv.) y voit quelque chose de vraiment surnaturel ; Brandes (p. 595 et suiv.) ne croit pas impossible que Shakespeare ait lui-même ajouté foi aux apparitions. Voir encore Ankenbrand, ouv. cité, p. 5 ; Mézières, ouv. cité, p. 398, et Coleridge, ouv. cité, p. 356.

2. I. H. Hudson partage cette manière de voir (art. cité, p. 449 et suiv.) et il va même si loin qu'il pense découvrir dans *Hamlet* deux spectres distincts.

sonnage figurerait ainsi de deux manières dans la même pièce, tantôt comme personnage surnaturel, tantôt comme vision subjective ou hallucination. On le comprendrait encore si cette dernière n'était que l'image réflexe des préoccupations du héros ; mais, ici, la situation, le milieu, sa disposition d'esprit ne permettent guère d'attribuer la vision à une idée réflexe. Hamlet accable son beau-père d'injures et sa mère de reproches au moment où le spectre apparaît ; il en est tellement surpris qu'il perd contenance. Si notre imagination surexcitée nous donne une vision, il est certain que celle-ci dira ce que nous attendions d'elle en imagination ; mais, dans le cas présent le spectre dit précisément le contraire de ce qu'Hamlet attendait de lui ; il s'attendait à des reproches pour les retards qu'il mettait à l'exécution des ordres reçus, et voilà que son père voulant encore couvrir de son immortel amour son indigne épouse, l'exhorte à traiter sa mère avec plus de douceur [1] ! Au temps de Shakespeare on croyait que les revenants ne sont visibles que pour celui

1. Laehr attribue cette intervention du spectre à son désir d'empêcher Hamlet de révéler le secret du crime. Ouv. cité, p. 81.

à qui ils ont affaire, on ne doit donc pas s'étonner que l'ombre, visible à plusieurs personnes dans le premier acte, ne se montre qu'à Hamlet dans la chambre de la reine.

L'existence objective, le caractère surnaturel du fantôme dans *Hamlet*, est en opposition formelle avec la manière de représenter ce drame sur la scène française au temps de Talma. Cet acteur avait imaginé de ne pas faire voir le fantôme au public : la terreur d'Hamlet à la vue du spectre lui était seule visible, et c'est aux réponses d'Hamlet que les spectateurs devinaient ce que l'ombre lui avait dit [1]. Une interprétation correcte et une mise en scène fidèle de Shakespeare ne sauraient être subordonnées à cette considération qu'un spectre invisible fait peut-être plus peur au spectateur d'aujourd'hui que celui qu'il voit [2].

1. Voir l'art. cité dans la *Quarterly Review*,

2. Art. cité de I. H. Hudson dans la *Westm. Review*, et Dr. Benno Diedrich : *Von Gespenstergeschichten*, Leipzig, 1903, p. 151 et suiv.

VI

Conclusions à tirer sur les idées personnelles de Shakespeare relativement au monde surnaturel.

Nous pensons avoir suffisamment démontré que le surnaturel et tout ce qui s'y rapporte jouent un rôle important dans le théâtre de Shakespeare. Nous sommes donc fondés à rechercher les rapports qui doivent exister entre l'usage que Shakespeare a fait de cet élément comme poète et ses idées personnelles sur cet objet, ou en d'autres termes, ce que le poète croyait lui-même touchant les phénomènes surnaturels qu'il a décrits[1].

Nous n'avons pas en vue ici les pièces dont le sujet est entièrement fictif, dans lesquelles Shakespeare donne un libre essor à son imagination poétique pour amuser le spectateur, et que ses

1. Voir à ce sujet Spalding, ouv. cité, p. 10-11, 125, et l'étude de A. Roffe citée plus haut.

contemporains ne regardaient eux-mêmes que comme de charmantes rêveries propres à verser l'illusion dans nos âmes ; il est d'ailleurs certain qu'il n'a été égalé jusqu'ici sous ce rapport par aucun dramatiste. Nous voulons parler de l'élément surnaturel, des superstitions dont quelques-unes de ses pièces sont pénétrées et qui, à son époque, comme l'on sait, trouvaient crédit auprès des classes cultivées et même des dirigeants.

On n'oublie pas que la religion et les idées religieuses de Shakespeare sont une question qui a suscité à elle seule toute une littérature. Il y en a qui le regardent comme un bon protestant [1], d'autres le revendiquent pour le catholicisme [2], quelques-uns pensent reconnaître en lui un chrétien fervent quoique ayant peu de goût pour les dogmes [3] ; enfin, il y en a qui font de lui un panthéiste, un païen, voire même un athée [4] ; Gœthe

1. Wordsworth, Sharp, Manuel, dr. Vehse, Sievers.

2. Chateaubriand, Rio, H. S. Bowden, Reichensperger et Hager, Carlyle lui-même (*Heroes, Hero-worship*, etc. *Dante and Shakespeare*) voit dans Shakespeare un produit du catholicisme.

3. Ebrard, Rümelin, etc.

4. Birch ; Gervinus, ouv. cité, IV, p. 360.

l'appelait un « fervent admirateur de la Nature » (ein wahrer Naturfrommer) [1].

Plusieurs passages de ses œuvres montrent que Shakespeare n'aimait pas le puritanisme et s'en moquait volontiers ; et, comme de toutes les sectes protestantes ce sont les puritains qui étaient les plus opposés au catholicisme, de ce fait il a pu avoir quelques sympathies pour celui-ci. D'autre part, le puritanisme s'étant implanté dans la famille de Shakespeare pendant ses dernières années, on conçoit que les siens l'aient regardé comme un homme sans religion [2]. Lui, qui a pénétré le fond de l'âme humaine mieux qu'aucun des écrivains de son temps, lui, qui a laissé dans son œuvre tant de peintures variées et fidèles comme un miroir du cœur humain, de sorte que Coleridge l'appelle à bon droit un homme « à myriades d'âmes [3], » a dû fatalement nous cacher sous cette variété de productions ses idées propres sur la vie de l'âme et, en particulier, la religion [4]. Ce qui est certain toutefois, c'est que,

1. *Shakespeare und kein Ende.*
2. Brandes, ouv. cité, p. 978, et suiv.
3. Ouv. cité, p. 251.
4. Spalding, ouv. cité, p. 135. Rümelin, ouv. cité, p 167. Gervinus, ouv. cité, IV, p. 399 et suiv., 427 et suiv.

au milieu des luttes religieuses acharnées de cette époque, il ne fut le prisonnier d'aucun parti, mais qu'il s'efforça de se placer au-dessus de tous. On a donc lieu de croire que c'était un homme éclairé pour ce siècle de superstitions et de préjugés [1]. Une preuve en est par exemple, dans l'idée toute moderne qu'il se fait de la folie comme cas pathologique, tandis qu'à son époque elle était généralement considérée comme une possession démoniaque et traitée en conséquence [2]. Une autre preuve, c'est le scepticisme qu'il montre aussi souvent qu'il en trouve l'occasion au sujet de toutes les chimères enfantées par la superstition et la crédulité [3].

Ainsi dans le *Songe d'une nuit d'été*, éclos en entier de son imagination, Thésée déclare ne pouvoir ajouter foi aux prodiges « ni à ces vieilles fables, ni à ces féeries ; que le fou, l'amoureux et le poète, qui sont tout imagination, peuvent seuls donner une figure, un corps, un nom

1. Goethe : *Calderons Tochter der Luft*. Gervinus, p. 420 et suiv.

2. Spalding, p. 75 et 82. H. Laehr est d'un avis quelque peu différent, ouv. cité, et suiv. 187.

3. Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 49.

à des êtres irréels, qu'a enfantés leur cerveau [1]. » Les *Joyeuses commères de Windsor* mettent à profit la croyance aux fantômes, aux lutins et aux fées pour jouer de bons tours, et Falstaff même se moque des gens qui se font dire la bonne aventure [2]. Dans *Roméo et Juliette*, Mercutio narrant le conte de la fée Mab dit lui-même que c'est un songe, « le fruit d'un cerveau oisif, créé par le néant ou l'imagination vaine [3] .» Périclès déclare superstitieuse la croyance des matelots qui prétendent que la présence d'un mort sur le navire cause sa perte [4].

La foi aux présages soulève partout des contradictions : le cardinal Pandolfo, envoyé du pape à l'armée française, compte sur la sotte crédulité des hommes pour leur faire voir dans des phénomènes naturels des signes avant-coureurs de la défaite du roi Jean [5]. Jules César ne croit pas non plus aux présages et aux songes, et va réso-

1. Acte V, scène 1.
2. Acte IV, scènes 4-6.
3. Acte I, scène 6.
4. *Périclès*, acte III, scène 1.
5. Le *Roi Jean*, acte III, scène 4.

lument au Capitole bien que la mort l'y attende[1]. Henry IV est d'avis « qu'il n'y a point de mauvais augure pour celui qui gagne[2] » ; Hamlet « brave les présages funestes[3] ». Dans le *Roi Lear,* le vieux Gloster s'efforçant d'expliquer par l'influence pernicieuse des éclipses de soleil et de lune la révolte de son fils Edgar calomnié auprès de lui, l'esprit du jeune hérétique Edmond raille cette croyance qui « lorsque notre destin est malade, s'en prend au soleil, à la lune et aux étoiles, comme si nous étions criminels par fatalité, fous par la volonté du Ciel... en un mot, comme si c'était par ordre de Dieu que nous faisons le mal.[4] » Cassius dit : « La faute n'en est pas à notre astre, mais à nous-mêmes qui y croyons[5]. » Warwick, dans *Henry IV*, s'efforce de donner une interprétation toute différente aux prédictions des hommes dits d'expérience[6]. Les femmes de Cléopâtre se moquent de l'oracle

1. *Jules César*, acte II, scène 2.
2. Première partie, acte V, scène 1.
3. Acte V, scène 2.
4. Acte I, scène 2.
5. *Jules César*, acte I, scène 2.
6. Deuxième partie, acte III, scène 1.

qui « sait tout », et ne l'écoutent que pour s'amuser [1]. Percy parle avec une ironie mordante au vieux Glendower, le fameux magicien ; il oppose des dénégations formelles à ses hâbleries, puis s'emporte avec violence contre le prétendu savoir des nécromanciens et des alchimistes [2]. Dans *Henry VI*, le duc de Gloster démontre au roi que le miracle de Saint-Albans auquel le prince croyait n'est qu'une vulgaire charlatanerie [3]. Nous avons vu comment le poète se moque des exorcismes dans la *Comédie des erreurs* et dans le *Soir des Rois*, et les contradictions qu'on trouve dans ce qu'il dit de la nature des sorcières de *Macbeth* semblent montrer qu'il ne croyait guère à la sorcellerie. Si l'Antigonus du *Conte d'hiver* se conforme aux ordres du songe, il fait cependant la remarque que, pour lui, quoi qu'on en dise, il ne croit pas aux revenants [4]. Dans *Hamlet* même, l'apparition a grand'peine à triompher des doutes qu'elle fait naître ; Horatio, après avoir vu le

1. *Antoine et Cléopâtre*, acte I, scène 2.
2. *Henry VI*, deuxième partie, acte II, scène 1.
3. *Henry VI*, deuxième partie, acte II, scène 1.
4. Acte III, scène 3.

spectre de ses propres yeux, s'exprime à son sujet d'une manière bien caractéristique : « C'est, dit-il, comme un objet jeté dans l'œil de l'âme pour en troubler la vue [1]. » Hamlet lui-même n'a pas une foi absolue en ce qu'il a vu, et Bucknill a parfaitement raison de dire que le prince est, après la vision, moins fermement persuadé de la réalité du message d'outre-tombe que Macbeth de la véracité des sorcières [2].

En ce qui concerne particulièrement les croyances religieuses de Shakespeare, on voit qu'il fait preuve d'une grande liberté de pensée dans les passages où les héros de ses drames se révoltent contre la volonté de Dieu ou des dieux. Dans le *Roi Lear*, le vieux Gloster qui a été privé de la vue, dit : « Ce que sont les mouches pour des enfants cruels, nous le sommes pour les dieux : ils nous tuent par amusement » [3]. Dans *Cymbeline*, Posthumus reproche aux dieux d'avoir laissé périr pour une faute légère Imogène, qu'il croit morte, et de permettre à d'autres d'accumuler crimes sur

1. Acte I, scène 1.
2. Ouv. cité, p. 66.
3. Acte IV, scène 1.

crimes [1]. Dans *Macbeth*, Macduff apprenant que sa femme et ses enfants ont été égorgés par les sicaires du tyran, s'écrie : « Quoi! Le Ciel l'a vu et n'a pas pris leur défense [2] ! » Hamlet s'élève contre l'Éternel « parce qu'il a armé sa foudre contre le meurtre de soi-même » [3]. Gervinus fait justement observer que les personnages de Shakespeare en qui le sentiment religieux est particulièrement développé, tels que Richard II et Henri VI sont, pour l'ordinaire, des individus de caractère faible ; que ses scélérats quittent la vie sans s'être repentis, la plupart de ses beaux caractères sans s'être résignés à la volonté divine et que ses amants qui se préparent à la mort se consolent rarement l'un l'autre par l'espoir qu'ils se reverront dans un autre monde [4].

Beaucoup de personnes pensent trouver dans ses œuvres la preuve que Shakespeare ne possédait pas la foi chrétienne en l'immortalité de l'âme. Il faut observer toutefois que la littérature de la Renaissance — en Angleterre comme ail-

1. Acte V, scène 1.
2. Acte IV, dernière scène.
3. Acte I, scène 2.
4. Ouv. cité, IV, p. 241 et suiv.

leurs — aimait assez à présenter le phénomène de la mort sous un jour plus conforme aux idées des anciens qu'à la doctrine chrétienne [1]. S'il existe dans les drames et les sonnets de Shakespeare des passages qui semblent vouloir dire, contrairement à la croyance répandue même dans l'antiquité, que toute vie finit avec celle du corps [2], ou, du moins, expriment des doutes sur la survivance de l'âme [3], on peut leur en opposer un plus grand nombre d'autres dans lesquels se manifeste nettement la foi dans le dogme chrétien de l'immortalité de l'âme. Il y a, en outre, quelques passages se rapportant à la métempsycose [4] et nombre d'autres où le poète laissant à dessein de

1. Symonds, ouv. cité, p. 51.

2. Par exemple la plainte de Claudio condamné à mort, dans l'acte III, scène 1, d'*Un clou chasse l'autre;* les paroles de Prospero, lorsqu'il a chassé les génies, dans l'acte IV, scène 3 de la *Tempête;* les propos que tient le prince Henri dans la septième scène de l'acte V du *Roi Jean;* les dernières paroles de Percy mourant, dans le Ve acte de la première partie de *Henry IV;* les réflexions d'Hamlet sur le crâne, acte V, scène 1, ainsi que les 71e et 122e sonnets.

3. Les paroles de Constantia, dans l'acte III, scène 4 du *Roi Jean ;* le fameux monologue d'*Hamlet :* « être ou ne pas être », acte III, scène 1 et les 74e et 146e sonnets.

4. Thiselton Dyer, ouv. cité, p. 47 et suiv.

côté le mystère d'outre-tombe, fait découler, à la manière des stoïciens, de la dignité humaine et de notre destination ici-bas les principes moraux qui doivent nous guider dans notre vie terrestre [1].

Les vicissitudes de la vie de Skakespeare expliquent et ses œuvres démontrent comment sa foi s'est affaiblie dans le cours des ans à mesure que s'effaçaient de son âme les idées religieuses rapportées du milieu provincial où il avait passé sa première jeunesse ; qu'il y eut une période où « la voix céleste se tut au milieu du bruit de sa vie active » et que, vers la fin de sa vie, à cette période-là une autre succéda lorsqu'il eut recouvré, avec les souvenirs et la religion de son enfance la paix de l'âme après son retour au pays natal [2]. C'est ainsi qu'on peut attribuer au 110e sonnet une signification symbolique s'appliquant à toute sa vie morale : « Ah ! je l'avoue, j'ai vécu dans le libertinage et j'ai causé bien du scandale ; je suis tombé dans l'erreur, prenant le faux pour le vrai ; j'ai accumulé les fautes pour couvrir les anciennes

1. Gervinus, ouv. cité, IV, p. 410 et suiv., 423.
2. Spalding, ouv. cité, p. 129-147.

et j'ai souvent, je l'avoue, regardé de travers le sublime visage de la vérité... Mais, ô ciel! mon sang s'est rajeuni dans ces luttes insensées et mon cœur te reconnaît enfin, car Dieu seul est éternel. Je ne me laisserai plus tenter par des désirs frivoles et ne mettrai plus ta patience à l'épreuve. Toi, que mon cœur adore, reçois-moi à nouveau dans tes bras et me rends ce qu'il y a de plus saint après Dieu! »

Bien qu'il possédât « une myriade d'âmes », la vie et l'œuvre de Shakespeare donnent l'impression qu'il n'a jamais été complètement irréligieux et qu'il prisait trop la vraie religion chez les autres pour avoir pu s'en passer entièrement. Les Saintes Écritures et les Apocryphes sont le livre dont il a tiré le plus de citations [1] ; il faut aussi prendre en considération l'acerbe critique qu'il fait du scepticisme « qui se retranche derrière notre prétendu savoir [2] » et l'aveu d'Hamlet, son personnage le plus raisonneur : « Il est un Dieu dont la main façonne et conduit au but nos desseins quelque informe qu'en soit le plan ébauché

1. Anders, ouv. cité, p. 2.
2. Paroles de Lafeu à la fin de *Tout est bien qui finit bien.*

par l'homme [1], » et cette sentence : « Un passereau ne tombe pas de son nid sans un décret spécial de la Providence [2]. »

Il y a des personnes qui croient avoir trouvé le portrait idéal de Shakespeare dans ce Henri V qui, après une jeunesse passée au milieu des plaisirs frivoles dans de mauvaises compagnies, devint par la suite un grand prince [3], unissant la piété aux vertus guerrières [4] et que c'est l'expérience de la vie qui a fait de Shakespeare sur le déclin de ses jours le pessimiste dont il a tracé le portrait dans son *Hamlet* et surtout dans son *Timon d'Athènes* [5].

Il est certain qu'Hamlet fut son ouvrage de prédilection, qu'il le remania soigneusement à plusieurs reprises, le corrigeant sans relâche pour assurer un succès toujours plus vif à cette pièce lorsqu'elle était déjà en grande faveur auprès du public. C'est de tous ses drames celui qui renferme le plus de réflexions philosophiques, et c'est en

1. Acte V, scène 2.
2. Ibid.
3. Mézières, ouv. cité, p. 285. Gervinus, ouv. cité, IV, p. 428.
4. A. F. Rio : *Shakespeare*, p. 145.
5. Mézières, ouv. cité, p. 405 et suiv.

même temps celui où il développait le plus amplement ses vues sur l'art de jouer la comédie. Shakespeare a écrit cette œuvre lorsqu'il avait déjà des idées arrêtées sur le train du monde, que l'ardeur de la jeunesse s'était calmée, qu'il envisageait les grands problèmes de la vie et de l'univers avec plus de sang-froid et une plus grande netteté de vue, mais aussi avec moins d'illusions et plus de pessimisme. Nous sommes donc fondés à voir dans *Hamlet*, plus que dans toute autre de ses œuvres, l'expression des idées personnelles du poète sur la conception de la vie [1]. Et, à cet égard, il ne suffit pas d'analyser les paroles du mélancolique prince, mais il faut aussi peser ce que le poète met dans la bouche d'Horatio. Celui-ci n'est pas un personnage aussi insignifiant qu'il le paraît à première vue. Il joue dans la pièce un rôle si subalterne il est vrai, la dernière scène exceptée, lorsqu'il veut suivre Hamlet jusque dans la mort (« Il y a en moi plus du Romain que du Danois ») ; son individualité est

1. Voir à ce sujet Rümelin, ouv. cité, p. 104 et suiv. Gervinus, ouv. cité, III, p. 241, 273, et Coleridge, ouv. cité, p. 160.

si peu accentuée, il n'est tellement que l'ombre du prince son ami qu'on a peine à comprendre les magnifiques éloges qu'Hamlet lui décerne[1] et qui le représentent comme l'idéal de la virilité. Il faut donc croire que Shakespeare attachait à ce personnage plus d'importance qu'il n'en laisse voir : qu'il a voulu donner à Hamlet dans la personne d'Horatio un compagnon tel que des grands hommes s'en choisissent souvent pour le commerce journalier, dont ils n'attendent ni impulsion ni conseil, mais sur le caractère éprouvé desquels ils peuvent fonder leur confiance et dont le simple bon sens sert, pour ainsi dire, de miroir aux rayons de leur génie[2].

Si nous pouvons induire de l'état général de la civilisation à cette époque que Shakespeare, pas plus qu'un autre, n'a pu pendant toute sa vie opposer des dénégations formelles et intransigeantes à la croyance au surnaturel et aux apparitions si répandue alors même dans les classes cultivées[3],

1. Acte III, scène 2.

2. Voir Rümelin, ouv. cité, p. 205 et suiv., et Laehr, ouv. cité, p. 47 et suiv.

3. Voir l'article anonyme de la *Quarterly Review* cité plus haut, p. 91 et suiv., et le premier article de J. E. Poritzky

c'est surtout dans les propos qu'il met dans la bouche d'Hamlet et d'Horatio que nous devons chercher la preuve et la mesure de la foi qu'il avait en ces croyances. Tout montre que de toutes ses pièces, c'est celle où le poète a pris le plus au sérieux les propos qu'il fait tenir à ses personnages, celle où il était le plus fermement persuadé de la réalité des choses qu'il offrait au spectateur [1]. On est frappé, par exemple, de voir avec quel sérieux un homme éclairé, un sceptique comme Horatio fait la description des phénomènes prodigieux avant-coureurs de la mort de Jules César, pour en tirer des inductions touchant la signification qu'il convient de donner à l'apparition dont lui et ses compagnons viennent d'être témoins. On est surpris de voir avec quel feu et quelle conviction Horatio, encore si incrédule tout à l'heure, s'efforce de dissiper les doutes d'Hamlet au sujet de la vision nocturne : un homme qui n'a jamais cru au surnaturel ne s'exprime pas de la sorte. C'est Hamlet qui appelle l'homme « le jouet de

(*Shakespeares Hexen*) dans le journal *Der Zeitgeist*, année 1908, n° 41.

1. B. Alexander, ouv. cité, p. 555. Roffe, ouv. cité, p. 2.

la nature[1] » qu'agite toute pensée qui dépasse la portée de son âme. C'est Hamlet qui dit à Horatio, lorsque celui-ci trouve sa conduite étrange, bizarre, qu'« il y a dans le ciel et sur la terre plus de choses qu'on ne peut en imaginer ». N'est-ce pas reconnaître franchement l'existence d'un monde qui dépasse la portée de nos sens et de notre entendement, et cela dans une pièce où il se propose de faire accepter comme réel par le spectateur un phénomène surnaturel[2] ?

Cette manifestation de superstition d'un puissant génie qui connaissait si bien la vie et les secrets du cœur humain, et qui se mouvait d'ordinaire sur le terrain solide de la réalité, semble être en relation avec un réveil de la foi religieuse dans la vieillesse. La conversation des gardes au sujet de l'apparition montre combien la superstition de cette époque était compatible avec les croyances chrétiennes[3], Horatio reprend : «... J'ai ouï dire que le coq, cette trompette du matin, avec les sons perçants de sa voix grêle et sonore,

1. « Fool of nature », acte I, scène 4.

2. C'est l'avis de Rümelin, ouv. cité, p. 206 et suiv., et de Coleridge, ouv. cité, p. 358.

3. Acte I, scène 1.

réveille le dieu du jour et avertit, par ce signal, l'esprit : l'esprit vagabond, soit dans la mer, soit dans le feu, dans la terre ou dans l'air, s'enfonce dans sa retraite, et ce fantôme vient de nous donner la preuve que ce qu'on dit est vrai. »

A quoi Marcellus répond : « En effet, le spectre s'est évanoui au cri du coq. Quelques-uns disent qu'au temps de cette saison solennelle où la naissance du Rédempteur est célébrée, l'oiseau de l'aube chante tout le long des nuits ; et l'on dit qu'alors nul esprit ne peut errer dehors ; que les nuits sont salubres ; qu'aucune planète n'a de malignes influences ; qu'aucun maléfice ne peut prendre ; que les charmes des magiciennes sont sans force et sans pouvoir, tant ce temps est sacré et plein de grâce céleste ! »

Et Horatio : « Je l'ai ouï dire ainsi ; je le crois en partie... »

Chose singulière : le poète anglais, regardé par beaucoup comme catholique et qui avait certainement de l'aversion pour les puritains, a mis dans son drame une naïve légende populaire se rapportant à la nuit de Noël que le grand poète du puritanisme, l'auteur du *Paradis perdu*, Milton, a aussi chantée dans une de ses poésies de

jeunesse, et où il chasse de leur domaine, la veille de la naissance de Jésus, les divinités païennes dont il fait des anges déchus [1].

Dans l'épilogue de la *Tempête* qui est aussi son adieu à la poésie, Shakespeare proclame que la foi religieuse est une bien plus grande force que toute espèce de magie. Il y dit entre autres : « Maintenant tous mes charmes sont anéantis, et je me trouve réduit à mes propres forces. Il me faudra mourir ici en proie au désespoir, si je ne suis secouru par la prière dont le trait pénétrant ouvre le sein de la clémence et la force de tout pardonner. »

Il est vraisemblable qu'en écrivant la *Tempête* et surtout en créant son personnage de Caliban, Shakespeare, qui apparaît d'ailleurs comme le représentant de la poésie et de la conception religieuse plus pure des peuples du Nord par opposition à la poésie et à la conception de la vie des peuples romans fortement paganisée par la Renaissance [2], a voulu exprimer sa conviction que le juste est capable par la noblesse de sa vie,

1. Cette poésie se trouve dans l'ouv. de Walter Scott, p. 304.
2. Mézières, ouv. cité, p. 599 et suiv.

sa patience et sa possession de soi de maîtriser les éléments mauvais qui tentent d'imposer leur pouvoir dans ce monde [1].

Les idées sur le pouvoir du malin, les formes qu'il prend et la manière dont il se manifeste ont pu varier chez les chrétiens dans le cours des âges, mais le fondement de la religion est toujours cette croyance que l'amour divin est appelé à régner, et que l'esprit du mal fait opposition à cet amour qui est obligé de soutenir contre lui une lutte sans relâche. Suivant une autre croyance qui confine à celle-ci, chaque homme a son bon et son mauvais génie qui l'accompagnent dans tout le cours de son existence, et c'est à cette croyance-là que se rapportent le 144e sonnet de Shakespeare, plusieurs passages de ses drames tirés de l'histoire romaine [2], ainsi que la plainte de Gratiano sur le corps de Desdemona assassinée, quand il dit que c'est un bonheur que son père Brabantio soit mort le premier, car s'il était encore vivant, « cette vue le jetterait au désespoir; il maudirait son bon ange et se damnerait » [3].

1. Rio, ouv. cité, p. 293. Spalding, ouv. cité, p. 149 et suiv.
2. Th. Dyer, ouv. cité, p. 54 et suiv. Roffe, ouv. cité, p. 20.
3. *Othello*, acte V, scène 2.

Dans la lutte que le bon et le mauvais génie se livrent ainsi pour la possession de l'âme d'un homme, la victoire change souvent de parti ; les heures du jour sont propices à l'un et celles de la nuit à l'autre. Le jour est à l'amour divin : voilà pourquoi seules les fées bienfaisantes ne craignent pas les premières lueurs de l'aube [1] ; par contre, la nuit appartient au génie du mal. La nuit dont Shakespeare peint les horreurs d'une manière si saisissante, « la nuit où le mal est déchaîné » [2], la nuit qui prive l'homme de la vue et met un bandeau sur les tendres yeux du soleil compatissant ; c'est alors « quand le laboureur se repose dans son lit des travaux du jour, que les monstres de la nuit épient leur proie », que l'assassin, au teint hâve et flétri, s'avance à pas silencieux comme un fantôme vers son crime, ainsi que fit autrefois le ravisseur Tarquin » [3]. Car « les dieux seuls peuvent nous garder des revenants et des esprits » [4] ; la nuit, les tombes s'ouvrent laissant échapper des vapeurs empoisonnées qui se

1. *Le Songe d'une nuit d'été*, acte III, scène 2.
2. *Jules César*, acte II, scène 1.
3. *Macbeth*, acte II, scène 1, acte III, scène 2.
Cymbeline, acte II, scène 2.

mêlent à l'air, tous les enchantements et tous les maléfices sont remis en liberté [1].

Mais ce règne des puissances du mal ne dure que jusqu'au premier chant du coq, et il y a une nuit où les esprits du mal ne doivent pas paraître sur la terre. C'est la nuit où Dieu, dans la plénitude de son amour, a envoyé sur la terre le Rédempteur; la nuit à laquelle se rattachent les plus doux souvenirs, les plus saintes images de notre enfance; la nuit où, accompagnés du joyeux carillon des cloches et du chant du coq, exterminateur des fantômes, il n'y a que les anges qui communiquent entre le ciel et la terre, et où « les charmes des magiciennes sont sans force et sans pouvoir, tant ce temps est sacré et plein de grâce céleste! »

1. *Henry IV*, deuxième partie, acte I, scène 4, et acte IV, scène 1. *Antoine et Cléopâtre*, acte IV, scène 9.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

I. — Légitimité du surnaturel dans le drame ; idée qu'on s'en faisait au temps de Shakespeare ; usage qu'il a fait de cet élément ; groupement des sujets. 1

II. — Les féeries de Shakespeare : le *Songe d'une nuit d'été* et la *Tempête* 24

III. — Magie et superstition, croyance à l'astrologie et aux présages, divination. . . . 49

IV. — Croyance au diable et sorcellerie . . . 74

V. — Songes, visions et apparitions de spectres. 102

VI. — Conclusions à tirer sur les idées personnelles de Shakespeare relativement au monde surnaturel. 156

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN

FONTEMOING ET Cie, EDITEURS, 4, Rue Le Goff, PARIS (Ve)

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE
Volumes in-16 à 3 fr. 50

G. ZAIDAN

LA SŒUR DU CALIFE
Roman traduit de l'arabe par MM. Bitar et Moulié
Préface de Claude Farrère

HENRY BORDEAUX

JEANNE MICHELIN
Roman suivi de
LES DEUX FACES DE LA VIE

PÉLADAN

LA THÉRIAQUE
Roman

GEORGES BEAUME

CYPRIEN GALISSART
Roman

CHARLES FOLEY

LA DAME AUX MILLIONS
Roman

JACQUES DES GACHONS

LA VALLÉE BLEUE
Roman

ARTHUR CHUQUET

LA CAMPAGNE DE 1812
Mémoires du Margrave de Bade

IMPRIMERIE CHARLES COLIN

University of
Connecticut
Libraries